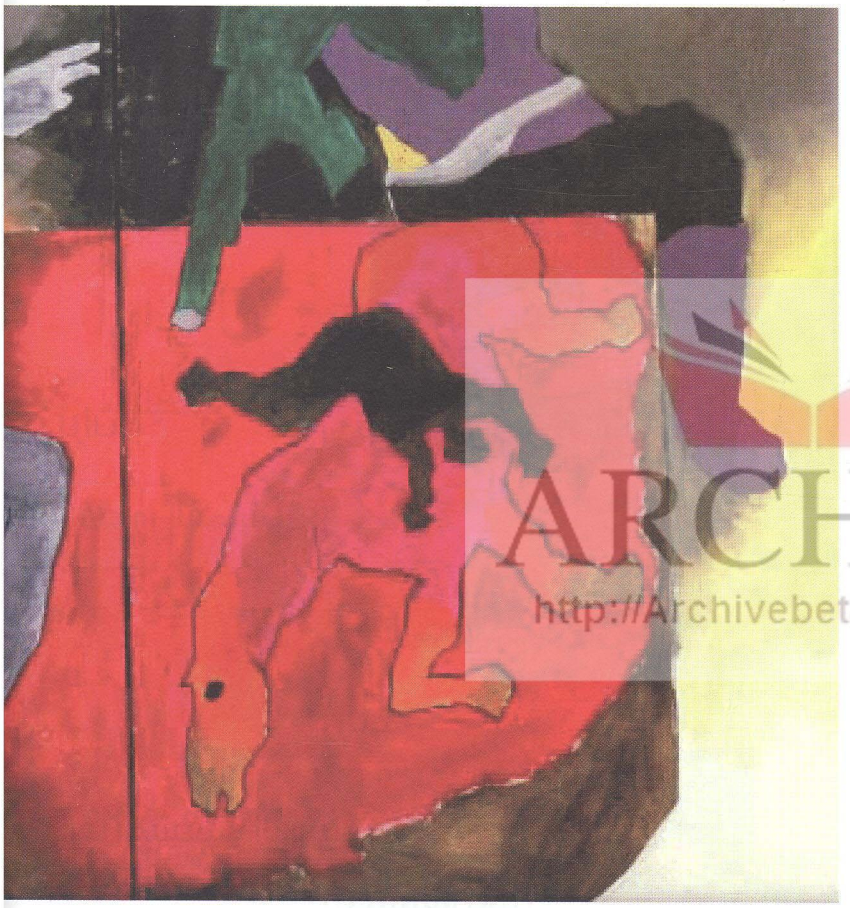
حيث تتعايش أمم وأزمان

التشكيلي الهندي مقبول حسين



البندقية الخضراء - ذلك الشيء الغامض من الرغبة

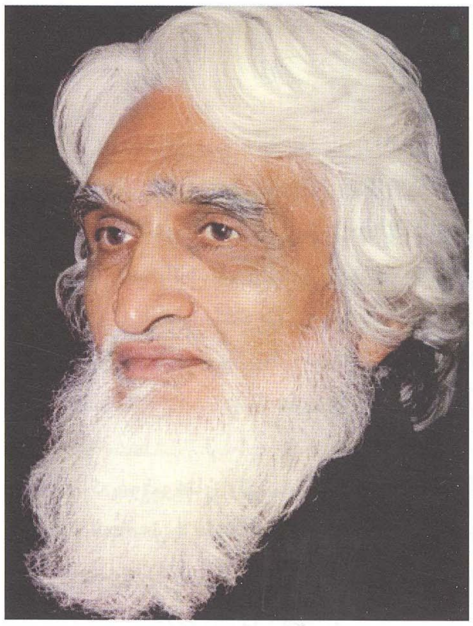


لورد وزوجته

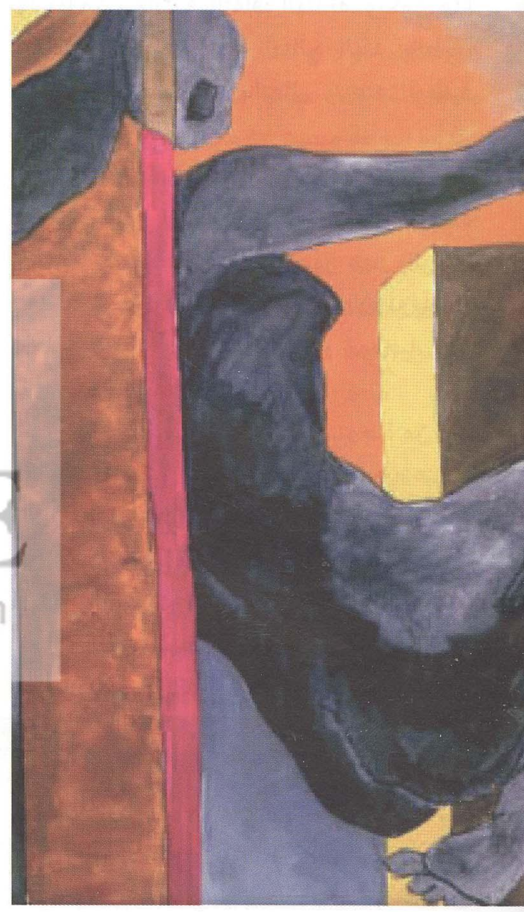
يلتفت أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة ألبيرتا الكندية «شيامال باجتشي»، وهو يتناول أعمال الرسام الهندي الشهير «مقبول فدا حسين» (1915 - 2011) إلى شيئين متلازمين: إلى نظرة عينيه البدوية، أي السريعة التنقل بين الواحد والمتعدد، وإلى قدميه العاريتين. فهذا الرسام دأب على ممارسة فنه، حتى أمام جمهور عريض، وهو حافي القدمين، واعتاد على السير هكذا طوال الشطر الأعظم من حياته الذي قضاه في الهند.

هذه الخاصية الأخيرة جاءت ملائمة للرسام الهندي الذي أصبح بالنسبة إلى الكثيرين يمثل الفن الهندي، وأيضا، لأن أغلبية سكان الهند تمضي في شؤون حياتها اليومية حافية القدمين. ولكن «باجتشي» يمضي إلى ما هو أبعد؛ إنه يربط هذه العادة بالأسلوب الفني. ليس من الصعب بالطبع تحميل عادة هذا الرسام الجوال بقدمين حافيتين شيئا من الرمزية أو نزعة الزهد، والقول إنه بهذا الفعل يتضامن مع جماهير الهند التي تضربها المجاعة، أو أنه يعبر عن «هنديته» بهذا الفعل، أي بالبقاء على صلة بالتربة الهندية. ولكن مثل هذه التأويلات لن تكون سوى مجرد نسبة خصائص ذهنية إلى الرجل يمتلكها من دون شك، إلا أنها يمكن أن تلقي ظلا على جانب آخر من شخصيته وتجعله غير مفهوم، خاصة شخصيته الفنية، أي «أسلوبه»، وبدقة أكثر إحساسه بالأسلوب. والأسلوب كما يقال في الأدب الأوروبي هو الرجل، إلا أن قضية هذا الأسلوب هنا أنه يعمل على عدة مستويات.

محمد الأسعد
ناقد - الكويت



مقبول فدا حسين



يبتكر مقبول حسين بالرسم وهو حافي القدمين أسلوبه الفني، فيصبح عمله ليس مجرد تعبير عن شخصيته، بل معادل لها

إنه يبتكر بوساطة القدمين الحافيتين «أسلوبه»، بالمعنى الغربي لكلمة الأسلوب، فيصبح عمله هذا ليس مجرد تعبير عن شخصيته، بل معادل لها تقريبا. وحسين قبل كل شيء من أكثر الفنانين شهرة، وفي كثير من المناسبات شاهده جمهور كبير، ضم نقادا وصحافيين ومعجبين، وهو يرسم، بالإضافة إلى أن عددا كبيرا من الصور الفوتوغرافية نشرت في الصحافة على نطاق واسع أظهرته وهو يعمل حافي القدمين. إذن أسلوب عمله هذا تم تداوله بشكل متعمد، وعملت قدماه كما تعمل العلامة التجارية في خدمة مشروعه الفني في اقتصاد يوصف بأنه اقتصاد ما بعد الحداثة، والمعني بذلك وسائط الإعلام الهندية المعاصرة.

ويشير «باجتشي» إلى نقطة يفتقر إليها النقاد الذين يكتبون عن فن حسين غالبا، وهي أنه يرسم في بلد قد يكون واحدا من البلدان التي تستطيع أن تشكل تحديا جديا لما يدعى نزعة الإمبريالية الجديدة لما بعد - الحداثة، ولما بعد العقلانية؛ والنسخ السريع وانتشار المعلومات وهيمنة وسائط الإعلام.

في مثل هذه الوضعية، بمجرد أن يتعلم الطالب الهندي أو الفنان الهندي محو خطاب «المستشرق» الاستعماري عن الثقافة القديمة وتقسيمها إلى طبقات متراتبة ضيقة، وبمجرد أن يبدأ في إعادة كتابة الخطاب، فمن المحتمل أن يتبين، كما فعل حسين بجلاء، سيولة وعدم استقرار ومفارقات وحيوية ولا معقولية بلده وثقافته المتعددة الطبقات والوجوه. في هذا البلد تمر الأفكار بتحولات سريعة، ويظل لها ثباتها مع ذلك. وحين يستثمر المرءُ حركة العين السريعة والضرورية (العين البدوية) وينتج عن هذا قابلية تركيز سائلة، يتعلم النظر إلى أشياء كثيرة، وإلى شيء واحد في وقت واحد معا. أو يتعلم النظر خلال شيء واحد إلى أشياء عديدة. الأكثر أهمية أن ينظر إلى موضوع واحد أو صورة، ويعرف أن وحدتها حقيقية مثلما أن التعددية ملازمة لها.

من الواضح أن العين البدوية التي يحتاج إليها مثل هذا المشروع هي عين صافية أيضا ولعوبة، وأن هذه العين يجب أن تحملها قدمان لا تستقران؛ لكون الحركة سمة مميزة لتلك النظرة اللعوبة دائما. وربما تظهر صلة، بوساطة معادلة ما يمكن أن يمنحها قيمة منطق ما بعد الحداثة، بين العين الصافية التي لا تطرف وقدمي هذا الفنان العاريتين. وربما يتوافر مكافئ مجازي بين رؤية لا تثقل عليها التقاليد، وقدمين سريعتي الحركة لا تقيدهما نزعة روتينية برجوازية الميول تربط بين القدم والحذاء. حسين بهذا السلوك يحرر قدميه من النزعة الاستهلاكية، وفي الوقت نفسه تصبحان استثمارا مفيدا يجلب له انتباه وسائط الإعلام والجمهور. ولكن كيف تساعد مثل هذه المعادلة الغريبة في تحقيق هذا؟ هل هناك منفعة؟ هل تساعد الأقدام العارية العين البدوية؟

يعتقد «باجاتشي» أنها تفعلان، وبطريقة ذات دلالة مهمة. لغة العين البدوية، كما تعبر عن نفسها على قماش اللوحة أو الورق، يمكن أن تنحدر بسهولة وتتحول إلى ما هو غامض وشائع: الواحد والمتعدد، الواقعي وغير الواقعي، الاسمي والظاهراتي. ويشكل هذا مشكلة، خاصة مع الهند والقضايا الهندية، لأن هذا الغموض يشتق مباشرة مما تلقاه الناس أو «الحكم» الاستشراقية عن البنية الصلبة تقريبا لهند روحية.

قدما حسين الأرضيتان والطالعتان من الأرض (وهما دائما أمام النظر) تتجاوران مع رؤيته الواقعية المعقدة، وتسمحان بالتملص الضروري من الماورائيات (الميتافيزيقي)؛ فينحدر اللامعقول غير الموقر إلى ما هو دنيوي. وفي الوقت ذاته لا يظل اللا معقول لا معقولا بالكامل، وكذلك غير الموقر.

في كل الأحوال يتوقف حسين دائما عند حدود الميتافيزيقي أو الروحي. الحدود تقسم، ولكن موقعها ليس فضائيا، إنها خط، إنها ذات بعد واحد وتفتقر إلى العمق. وهكذا حين يكون المرءُ عند الحد يكون في وضعية لا يهم معها في أي جانب يكون، ولا يكون عند الحد أقرب إلى جانب دون غيره. إنها نقطة تقاطع. وفن حسين مثل كل فن ذي مصداقية، يقترب بينما يظل العقل الحساس والحذر على مبعدة. وبدلا من صلابة المعاصر يضعنا حسين عند حدٍّ سيال، عند العتبة، أو بكلمات أخرى يضعنا في «الهند»، في ملامح أرض يعاد تجميعها بسرعة.

لدراسة عمل أي فنان هندي كبير معاصر علينا أن نأخذ في اعتبارنا قضايا ذات صلة بخصوصية الهند، ليس لمجرد أن «موضوع دراسة» الآخر ممكنة في سبيل استكشاف ما يفترض أنها فكرة عالمية عما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار والنزعة القومية. وسواء تناول المرءُ فيلم المخرج «ساتياجت ري» (1921 - 1992)، «الوطن والخارج»، أو سلسلة لوحات حسين عن عهد الحكم البريطاني المسمى «عهد الراج» (وهو متفرد بين الرسامين الهنود في شهوده على هذه المرحلة من تاريخ الاستعمار)، لا يمكن للمرء أن يتجاهل كليا الاهتمامات الوطنية أو مرحلة ما بعد الاستعمار. وعلى النحو نفسه، وفي سياق آخر، تتطلب لوحات حسين منا إدخال تعبير «ما بعد الحداثة». وهذه مصطلحات إشكالية لسببين منفصلين: الأول، واقعة أن سلطة إجراءات المؤسسات الغربية منحتها امتيازا (صناعة النشر ووسائطها الإعلامية وجامعاتها)، والثاني يتعلق بالقول إن هذه المصطلحات منتجة خارج الهند ولذا لا تصلح للهند التي هي عالم قائم بذاته. هنا ما يأتي إلى عالم الداخل من العالم الخارجي ليس

له امتياز خاص لأن ما ينشأ في الداخل ملائم وفيه الكفاية. هذه الحجة الأخيرة، سواء تم التعبير عنها بصراحة أو تم قبولها بصمت، فإن حضورها لا ينكر في مجريات الفكر العولمي في البلدان المفعمة بالقوة وفي ثقافاتها.

وبرغم صعوبة إدراك هذا في العالم الأول، فإن فناني ومفكري الهند، خاصة أولئك الذين يعيشون ويعملون في الهند، يعتبرون العالم متمحورا حول الهند. وتشعر قلة من البلدان الأخرى بهذه الطريقة تجاه ثقافتها، كما هي حال الهنود الذين يشعرون بهذه الطريقة غالبا لأسباب مشروعة. واحد من هذه الأسباب نابع من الحضور المتواصل لعدد كبير من الخطابات المتعارضة في كل تاريخ الهند المسجل. إن «أمة» بالمعنى الكلاسيكي الغربي الضيق لا يمكن أن تسمح بوجود وتعايش خطابات متنوعة، وسيكون لها خطاب مهيمن (الخطاب القومي) يُخضع الخطابات الأخرى. وحين لا يتحقق هذا يصبح الأمر في النظرة الكلاسيكية مجرد فوضى.

في الهند، كما يشير «باجاتشي»، وهي بلد يحبط منظري النزعة القومية، تتعايش مجموعة كاملة من الأمم؛ ليس بسلام دائما، وبشكل فوضوي في غالب الأحيان، إلا أنها تتعايش بحيوية دائما. بهذه النظرة التزامنية إذن تقدم الهند تعددية وتنوعا في الخطابات، وتقدم طبقات ثقافية متعددة متعاقبة. ويبدو عمليا أن كل «الأزمان» تتعايش في الهند منذ ما قبل العصر الصناعي وحتى ما بعده. وفي الهند يتخطى الفكر القومي النزعة القومية والتاريخ، وتبعا لذلك يقوم في الهند ما قبل الحداثة وما بعدها في وقت واحد معا، ولا يتعايشان فقط.

وعلى هذه الخلفية، إذا أردنا تقدير فن حسين حق قدره، علينا النظر إلى شيئين يحدثان متزامنين: الأول أن العقل الهندي الإبداعي يستطيع تبني أي نظرة أو أي مبدأ وافد من العالم الخارجي؛ لأن العالم في النزعة الهندية هو داخل وخارج في وقت واحد معا. والثاني، يصبح المستورد أيا كان أهليا بهذه الطريقة أو تلك، يتملك ويتحول. وهنا سبب ترددنا في استخدام تعبير «ما بعد الحداثة»، فهو يمكن أن ينظر إليه بالمعنى التقاني فقط كمفهوم مستعار في الهند، وبالنسبة إلى حسين هنالك شعور بحضور ما بعد الحداثي دائما في الهند، وهناك الغموض والنهايات المفتوحة واللامعقول الذي يدل عليه المصطلح، ويمكن أن يشاهد حاضرا في كل مراحل التاريخ الهندي الفعلي، وفي كل جوانب ثقافة الهند.

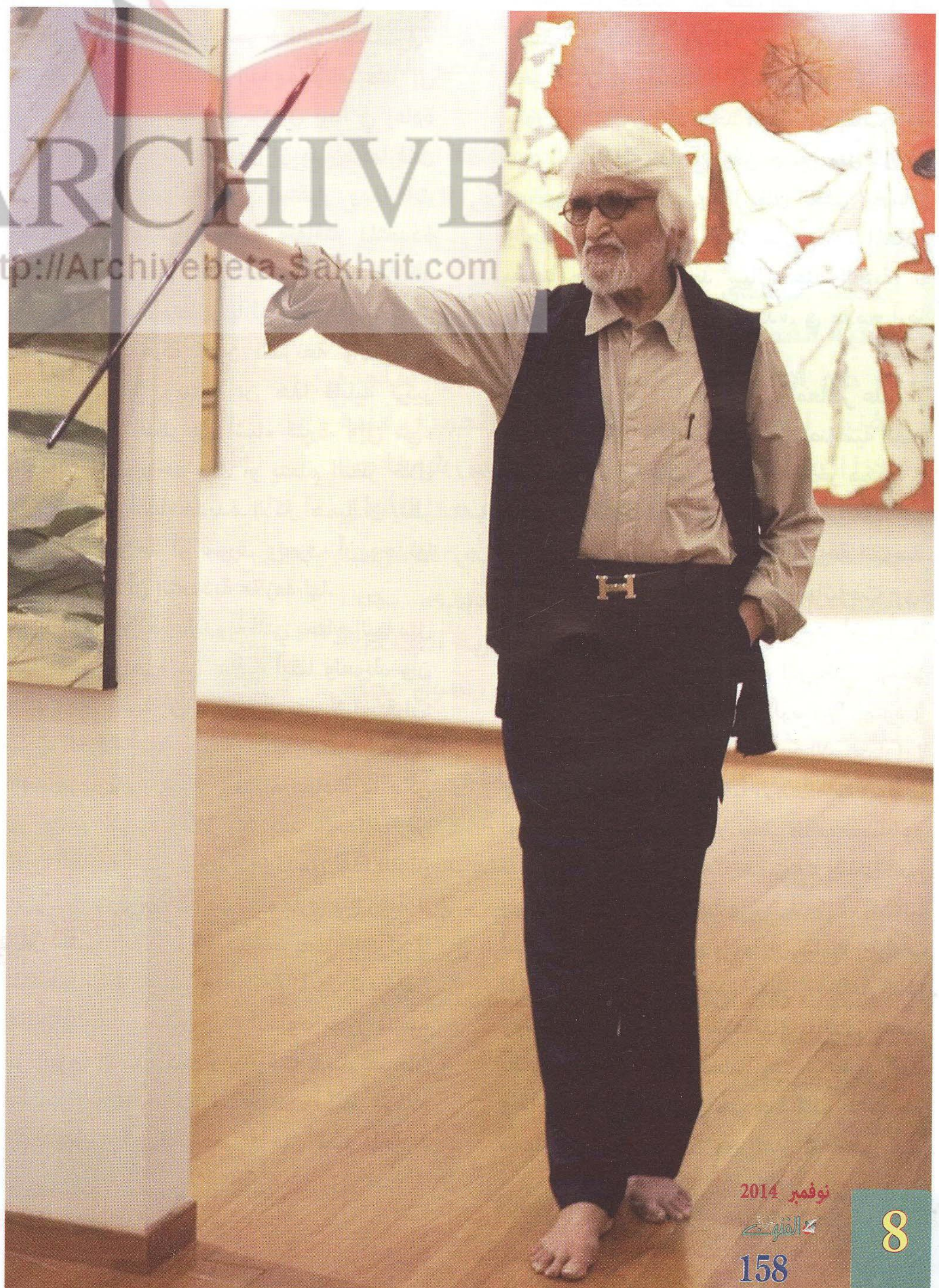
أخيرا هناك موضوعتان رئيستان يتناولهما تحليل الأستاذ الجامعي «شيامال باجاتشي»: الأولى تفكيك حسين الإبداعي للحداثة كما تعرض نفسها عبر التدخلات الأوروبية في الهند. والثانية عادته في إقامة مواجهة بين عناصر ما بعد حداثية وما يوازيها من سمات في الثقافة الهندية. ويكون هذا التفكيك وهذه المواجهة لصالح الهند بالطبع، بسبب إحساس الفنان بالتعالي ونزعته الوطنية الفائضة.

في تناول شواهد هاتين الموضوعتين يحلل الباحث معالجة حسين للقطار الذي جاء خلال المرحلة الاستعمارية، وبعض لوحات تصور عهد «الراج»، وسلسلة لوحات الراهبة التبشيرية «الأم تيريزا». وتحليل لوحة «آبو والقطار» يعتبر نموذجيا، وهو ما سنختتم به هذه المقالة.

يكتب «باجاتشي»: هذه اللوحة مستوحاة من أول عمل سينمائي كبير للمخرج «ساتياجت ري» عنوانه «الأب بانتشالي» (1955)، ولكن حسين يقدم هنا موقفا نقديا من الفيلم حين يتبنى منظور طفل ويبتكر تكوينات تنتج صورة تسخر من تأثير الحداثة الأوروبية على الهند. تصور اللوحة المشهد الذي لا ينسى في الفيلم، مشهد الطفل آبو وأخته دروجا وهما يراقبان مفتونين مرور القطار الذي يشاهدانه لأول مرة.

بالنسبة إلى مشاهدي الفيلم الموصوف بأنه من أعمال الواقعية الجديدة، يمثل القطار رمزا مخيفا ومنذرا بالشر للآلة الحديثة التي تطفلت على المشهد الريفي الهش لطفولة البطلين. ولكن القطار في ذهن آبو الشاب يستحضر العجيب والمدهش وأحلاما إنسانية غامضة لمستقبل متخيل لممكنات عديدة ومسافات بلا حدود. في الفيلم كما في الرواية المأخوذ عنها الفيلم، القطار عنصر بالغ القوة من عناصر الحداثة التي لا بد أن تشاهد وهي تدوس تحت أقدامها (إن لم تكن تهلك فعلا) ما يفترض أنه النسيج الاجتماعي للهند الريفية ما قبل الصناعية، الهشة والمجردة من وسائل الدفاع.

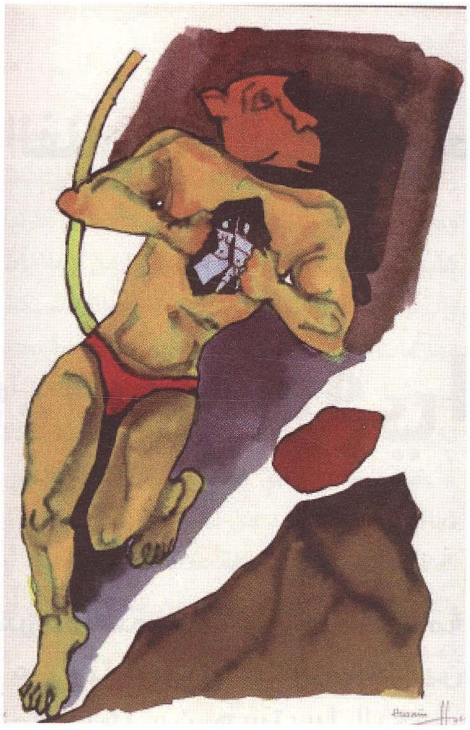
في لوحة حسين يظهر شيء من الشعور المأساوي لدى الطفلين بخسارة الطفولة والبراءة لاحقا في الانفصال التكويني بين طفولة الفرد النقية وقوة ملامح أرض الهند الريفية الأكبر، وربما يدل القطار على خسارة آبو لبراءته.



الفنان مقبول حسين حافي القدمين



الأم تيريزا



هانومان - سوبرمان الأصلي

كيف يحقق حسين هذا التأثير؟

إنه يحققه باستخدام عدد من أدوات التلاعب بالمنظور والفضاء. بعض من هذه الأدوات سينمائي، برغم أنه مشتق من فيلم «ري»، وهو واحد من «أخطاء» قراءة حسين الإبداعية. يوصل «ري» الكثير من رسالته في الفيلم بتركيز عدسة التصوير على وجه آبو وعينيه الحالمتين خاصة، بينما يقدم حسين آبو وظهره في مواجهة المشاهد. إنه يقف أمامنا في منتصف مقدمة اللوحة ووجهه بعيد عنا وهو ينظر إلى القطار العابر في الخلفية، في النصف الأعلى من اللوحة. من جانب آخر تواجهنا أخته دروجا برغم أن وجهها البيضاوي البرتقالي اللون، كما جرى التقليد في الإشارة إلى تربة الهند، بلا ملامح.

هذا المنظور أو ذاك يقدمه حسين ضمن مستطيلات مستعرضة، يقع بعضها فوق بعض. الأسفل هو مقدمة اللوحة ويصور ملامح أرض البنغال الغنية، كما يصورها الكائنان الإنسانيان والعنزة البيضاء. في هذه المقدمة ذات المساحات المهيمنة على أغلبية مساحة اللوحة الكثير من الألوان والحيوية، وأحدها، المستطيل الأخضر، يشغل النصف الأيمن كله من اللوحة، بينما يؤطر المستطيل الآخر إلى اليسار العنزة البيضاء كليا. وبين المستطيلين الأخضرين (من الواضح أنهما يوحيان بحيوية وخصوبة تربة شرقي الهند) شريطان عموديان يمتدان من حافة اللوحة العليا حتى قمة المستطيل الأسفل. أحد الشريطين بلون أزرق، ضيق ولكنه دال على جدول ماء يروي الأرض والكائنات الإنسانية والحيوانات والنبات. والآخر ممر مشاة بين الحقول يوحي بشيئين؛ بالجماعة والتاريخ.

ويرينا الشريط الضيق الطويل الذي يشغل نصف اللوحة الأعلى القطار العابر. وهنا لا يستخدم حسين التلوين في هذا النصف من اللوحة. وكما نلاحظ، تحتشد مقدمة اللوحة بماء أزرق حيوي وخضرة حقول ولون التربة البرتقالي وخطوط ساري دروجا الحمراء ووزرة آبو البيضاء والعنزة البيضاء، بينما ترتسم السماء في النصف الأعلى من اللوحة بلون غائم كئيب، ويمر تحتها قطار مرسوم بعربتين وثلاث عربات سوداء، تجرها قاطرة بخارية سوداء، كما لو أن طفلا من أطفال رياض الأطفال رسمه.

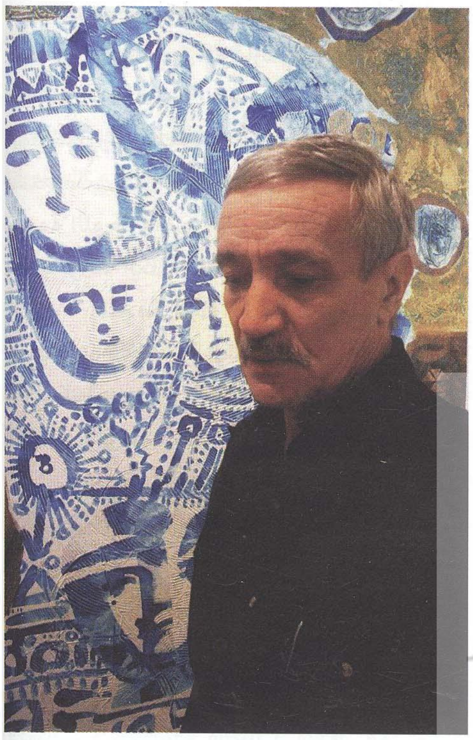
بهذه التكوينات وتعدد مستويات المنظور، ينتقد حسين واقعية المخرج السينمائي «ري» بتقانة رسوم الصور المتحركة (الكارتون)، بالتجاور مع مقدمة لوحة بريشة رسام ناضج وخلفية رسم شبه طفولي. وبهذا التكوين المبتكر يعين الفنان حسين موقعا لقراءته الجوهرية إلى حد ما والمضادة للتواريخ الشائعة عن دور الحداثة في الهند مباشرة إلى جانب الواقعي «ري» الشهير بإحداث تكامل في تناوله للتاريخ الاجتماعي.



آبو والقطار

عن الفنان الجزائري لزهر حكار

الهوية في الفن.. صيرورة في التذكر والنسيان



في منتصف التسعينيات، من القرن الماضي، قدم لزهر حكار للإقامة في تونس. مثله في ذلك مثل العديد من المثقفين والشعراء والفنانين الجزائريين الذين لاذوا بأجسادهم حماية لها من هستيريا التكفير وملاحقات الجماعات الإرهابية.

كانت تلك سنوات الجمر أو العشرية السوداء، كما سماها الإعلام، التي حصدت برصاصها عديدا من المثقفين والصحافيين والفنانين الجزائريين أمثال الكاتب الطاهر جاووت والإعلامي المدير العام للتلفزيون الجزائري مصطفى عبادة والمغني معتوب لوناس.

نجح حكار في التحصن ضد الموت الذي يقرره البشر تحت تعلات هي في الأخير بشرية، غير أن الموت كقضاء رباني ناداه بتاريخ يوم الخميس 19 سبتمبر الماضي، إثر سكتة قلبية عن عمر يناهز 68 عاما، وبعد ما يقارب السنة من معرضه الاستعادي الضخم بمتحف الفن الحديث والمعاصر بالجزائر العاصمة، (من 17 نوفمبر 2012 إلى 10 فبراير 2013) حيث عرض أكثر من 300 عمل يعكس مسيرته الحافلة.

عمر الغدامسي

فنان تشكيلي وكاتب - تونس

ولد الفنان بمدينة خنشة الواقعة بالشمال الشرقي للجزائر، حيث جبال الوراس، وذلك بتاريخ 13 ديسمبر 1945، انطلقت تجربته الفنية سنة 1972، وهو طالب مازال يدرس بالمدرسة العليا للفنون التشكيلية بالجزائر العاصمة، سنة 1975 شغل منصب رئيس مصلحة الإبداع في مؤسسة عمومية للنسيج، غير أنه سرعان ما غادر هذه الوظيفة ليتفرغ نهائيا للفن.

ويقول بخصوص هذا الخيار إنه كان نتيجة زيارة لمعرض بموسكو واحتكاكه بالفنانين الروس هناك، حيث عاين صمودهم أمام الصعوبات وتكريس حياتهم كليا للفن. أما معارضه فكانت بعديد العواصم العامية كباريس وميلانو وروما وموسكو وواشنطن وبكين.

خارج حركة المعارض والمشاركات، فإن لزهر حكار كان أحد وجوه بناء الثقافة الجزائرية المنبثقة عن حركة التحرر الوطني بآلامها وانكساراتها وأيضا بأحلامها وانتصاراتها، ونذكر هنا علاقته واحتكاكه بإعلام مثل كاتب ياسين ومحمد اسخايم ومحمد خدة في تلك السنوات التي قصد فيها لزهر حكار تونس، كمنفى اختياري كان هناك من الفنانين والمثقفين من بقي في الجزائر، ليشكلوا جميعها - وفي كل الأحوال - أشكالا متعددة من المقاومة والصمود، وأستعيد هنا ما صرح به الروائي الجزائري واسيني لعرج عندما قال إنه قرر في تلك السنوات العصيبة أن يحفظ نفسه من الموت نكاية في أعداء الفكر الذين كانوا يطاردونه بصفته كاتبا. وهو موقف لا يختلف عن موقف لزهر حكار الذي أختار صون مشروعه الإبداعي ورسالته التي خلق من أجلها والتي عليه حفظها من الرصاص الذي تطلقه أدمغة الجهل والظلام. ذلك أنها رسالة لا تخص شخصه فقط. بل وتخص مجتمعه، إذ علينا خاصة ونحن نعيش تحت غيمة التكفير السوداء، التأكيد على الوظيفة الحيوية للفن ضمن المجتمع والتي لا تقل أهمية عن بقية مجالات النشاط الإنساني سواء كان في باب العلوم الإنسانية أو الصحيحة. إن تلك القيمة الحيوية المغيبة للفن هي جزء من هويته المحصنة بقيمة التحرر والقدرة على التجدد، وفي ألا يكون مثقلا بواجبات وظائفية أو مادية تسقطه في دوغمائية متسلطة.

وعلى هذا ما قصده مارلو بونتي في «العين والفكر» عندما كتب «وحده الرسام له حق مراقبة الأشياء جميعا من دون أن يكون عليه أي واجب للتقويم، حتى لكأن أوامر المعرفة والفعل تفقد في حضرته فضيلتها».

تأكيد الوظيفة الحيوية للفن ضمن المجتمع لا يجوز أن تفرض على الفن من خلال إكراهات

تدجنه وتحنطه، بل من خلال العقد الاجتماعي وما يمنحه من مكانة للفنون لا تختلف عن تلك المكانة الممنوحة للعلوم التطبيقية مثلا. وهذه قضية انتبه إليها رجالات الإصلاح في الثقافة العربية الإسلامية. حتى من دون أن يتمثلوا مفاهيم الفن الحديث ثم الفن المعاصر، وأستشهد هنا بفقرات من نص يعود لتاريخ 24 أبريل 1937 نشر بمجلة الرسالة المصرية لعباس محمود العقاد حيث يقول «إن الضروريات توكلنا بالأدنى من مراتب الحياة. أما الذي يرفعنا إلى الأوج من طبقات الإنسان فهو ما نسميه النوافل والكماليات أو هو ما نستغنى عنه ونعيش... فكما يفوقنا الغربيون بالعلم الملحوظ يفوقوننا بعلم الملاحظة والابتكار والاختراع. يفوقوننا بالعلم الذي يحتاج إلى عين لا تفوتها الرؤية. وبديهة لا يفوتها الإدراك وخيال لا يفوته تركيب الصغائر وضم الأجزاء إلى الأجزاء حتى يتألف منها المصنوع الجديد.. فليست المقارنة بين العلم والفن مقارنة بين طائرة تنفع في التجارة والحرب وبين تمثال لا ينفع لغير الزينة. بل هي مقارنة بين ملكة مستنبط لا تتم بغيره الحياة. وملكة مستنبطة لا تتم بغيره الحياة».

تجربة في تمثل الهوية

هذه الإشكاليات لم تتسرب كمقدمة لهذا النص من باب ما تعيشه بلدان ما يسمى بالربيع العربي من تهديد للفن والثقافة كانعكاس لدرجة عالية من الاحتقان إلى حد التقاتل بين هويات متضاربة. بل وأيضا بالارتباط بقراءتنا لتجربة لزهر حكار، وهي تجربة أقيمت على حقول ملغمة. تخص حقل الهوية الحضارية والثقافية المعبر عنها من خلال الفن والتي يفترض أن تقابلها هوية أخرى تبدو ظاهريا منفصلة ألا وهي هوية الفن في ذاته بتراكمات تجاربه وتسلسل مساراته. والتي وصلت اليوم إلى درجة الغموض الحاف بمفاهيم الفن المعاصر.

القول إن تجربة لزهر حكار أقيمت على حقول ملغمة. لم يكن من باب التهويل، ذلك أن أعماله على مستوى الموضوع تكشف درجة جدله وتواصله مع الموروث البصري والثقافي الشعبي.

ونذكر هنا كل تلك الأشكال الهندسية والعلامات التي تذكرنا بالأوشام وفنون النسيج والمعمار والزخارف والتي تعكس جميعها ثقافة انحسر وجودها الحالي ضمن الثقافة الشعبية والتي هي ضحية التحقير باسم الثقافة العالمة أو هي ضحية القوالب الفولكلورية، ولعل أهم خاصية لهذه الثقافة الشعبية هي أنها، وكما كتب عبد الكبير الخطيبي في كتابه الشهير «الاسم العربي الجريح»، قائلا: «هي أقل اعتمادا على الكتابة وأكثر حساسية لاستمرارية تاريخية مكتوبة على الجسم».

منطلق وتعلة

غير أن ما يبدو موضوعا في أعماله هو منطلق وتعلة، حيث نرى في لوحاته كيف تحتشد المثلثات وتختلط مع أشكال هندسية وأخرى حركية كشكل حلزون أو عين أو غيريهما من العلامات والدلالات التراثية التي يطعمها أحيانا بأشكال وعلامات أخرى محدثة أو دخيلة على ما يعتبر موروثا. كعلامة استفهام أو قلب يرمز للحب أو تخطيط حركي أو تشخيصي مصغر، ليصنع بذلك سحره الخاص. الذي يقوم على الإشارة والنفي، فما يرسمه مستمد من الموروث ومتحرر منه في الوقت ذاته. سواء بإضافة علامات دخيلة عليه أم بالتحوير والمزج والتبديل أي من خلال ما يمكن أن نسميه تقنيات اللعب.

اختار صون مشروعه الإبداعي ورسالته والحفاظ عليها من الرصاص الذي تطلقه أدمغة الجهل والظلام

وفعل التحرر هنا لا يعني التخلص بقدر ما يعني التجاوز. الذي يترجم مفهوم الهوية كصيرورة وليس كمفهوم ساكن في الماضي. فالفنان هنا لا يحاكي صور الموروث ولا يعيد انتاجها بادعاء المحافظة على التراث، بل إن ما يقدمه لزهر حكار في هذا الخصوص. يعكس الصورة التي تكون فيها الذات مستمرة في الجوهر نفسه فالذات الحالية هي نفسها الذات التي كانت في الأزمنة السحيقة، وذلك الفعل الماضي إنما صدر عن الذات نفسها التي تدركه في الحاضر بكل ما انضاف وما تراكم فيه من إضافات وتأثيرات متنوعة.

في التذكر والنسيان

ما أسميته سحرا في لوحات الفنان. يخص درجة التأثير التي يحدثها في المتلقي. وهو ما يسميه بأكثر دقة هربرت ريد في مؤلفه «الفن الآن» بالتذكر والتي يحلل معناها بقوله «يصبح الفنان إنسانا موهوبا وله القدرة على تصور رموز يأخذها من عقله الباطن. وهي رموز ذات صدق عام أي هي رموز يمكن أن يتصورها الآخرون إذا كانوا يمتلكون القدرة على ذلك».

إذا كان التذكر في لوحات حكار هو ما أبقاه على سطح اللوحة من علامات تراثية صريحة، تشكل الموضوع فإن ما أسميناه بتقنيات اللعب هي ما تحدث الفعل المضاد أي النسيان أو المسح المتعمد بالمعنى الصريح في لوحاته. ضمن ما يعرف بجمالية التخفي والتجلي.

بين التذكر والنسيان يتحقق الفعل الإبداعي الذي يميزه عن الفعل الوظيفي التصويري أو الإحيائي والتدويني.



لوحة حضور



تشكيل الرموز

يتجلى مفهوما التذكر والنسيان في لوحات حكار في عملية التلقي من خلال مبدأ التكثيف والتبعثر أو التمركز والتفريق والمسح والارتجال، بما يمنح أثره الفني حركية وإيقاعا مخصوصين ومقبولين، يشتتان زوايا نظر المتلقي الذي لا يتموقع في نقطة محددة بل يجعلانه متأرجحا بين زوايا مختلفة، من دون سقوط بل محلقا في الفضاء. حيث لا ثبات بل حركية تصل الأرض بالسماء. هي أقرب إلى حركية الجسد الراقص الذي يكتب الكلام ويحطمه. أو هي أقرب إلى الجسد الموشوم الذي يعيش زينته وجراحاته ما عاش الجسد من أطوار الشيخوخة والموت والتحلل.

جسد الذاكرة وبذرة الوديعة

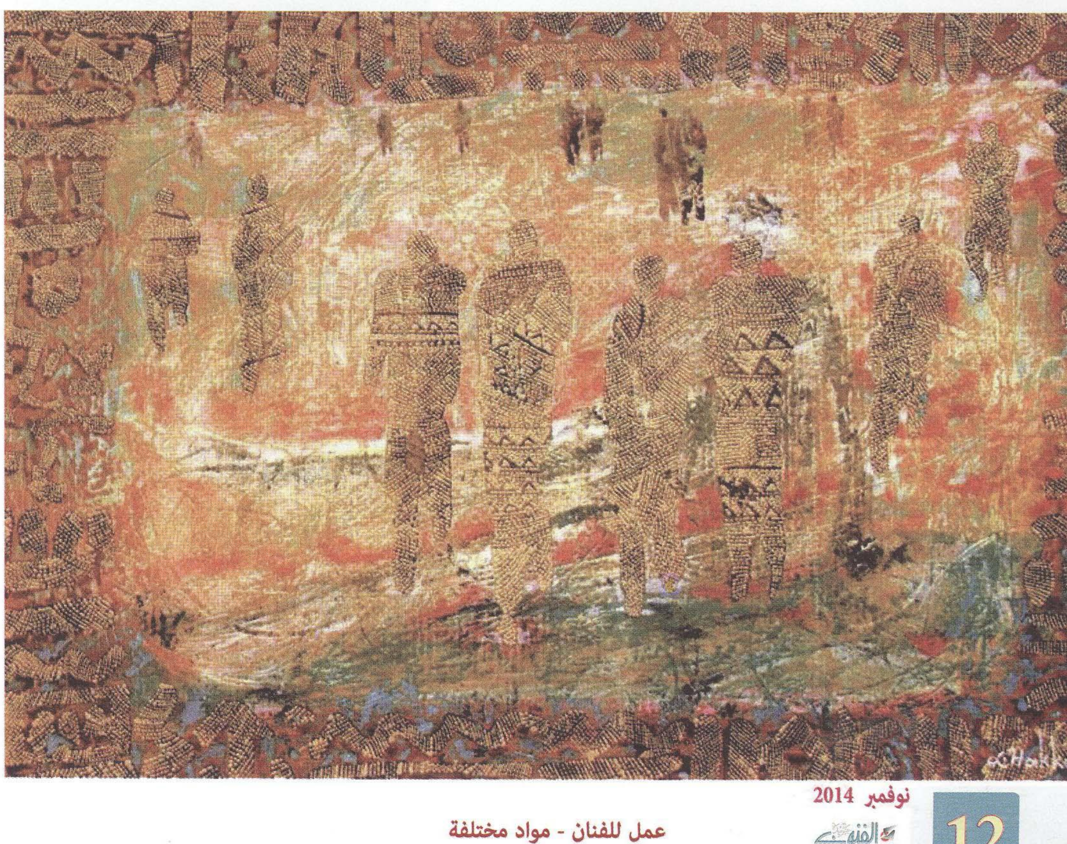
لو نزعنا عن هربرت ريد مرجعياته الفرويدية واليونغية فيما يخص التحليل النفسي واللاوعي. فإن ما يسمى «التذكر» في لوحات حكار ليس العقل الباطن بل هو ما نقرأه مثلا في وصية القديس بولس عندما يقول «ما نزرعه لا يحيا إن لم يمت»، وما المزروع إلا بذرة تزرع في بطن جيل وراء جيل، وهو ما يلخصه حضور المرأة في لوحات لزهر حكار. والتي تتجلى صورتها المركزية في الثقافة الأمازيغية خصوصا والتي ينتمي إليها لزهر حكار كحارسة مؤتمنة على استمرارية حياة اللغة والتقاليد بالارتباط باستمرارية الجنس أو النسل. لذلك نجدها في لوحات الفنان حاضرة ومتجلية بلباس مكتوب متمثل في تلك العلامات والدلالات الموروثة. ألم يكن الجسد الأمازيغي في تاريخه جسدا بلباس مكتوب تلخصه تلك الأوشام التي تعكس خصوصية ثقافية سحيقة أبدت ميلا بينا إلى الكتابة على الجسد يقابله ضمور في الكتابة السطرية والصوتية أو حتى الأخرى التي تسمى الكتابة التصويرية؟

مقابل المرأة/ البذرة نلاحظ أيضا في لوحات حكار تعدد حضور أثر المحراث داخل لوحاته. حيث يأخذ فعل الرسم الحركي لديه حركة المحراث نفسها التي تقطع الأرض جيئة وذهابا وإذا كانت الإشارة هنا تخص الأرض فإن الأخيرة تحضر أيضا في لوحاته أحيانا كطبقات أركيولوجية أو كأخاديد، ومهما تعددت هيئات ذلك الحضور الذي يحيل في مجمله إلى الأرض فإنها تلتقي ضمن قاسم مشترك مع كيفية تنزيله للرموز والدلالات حيث يجعلها أيضا منصهرة في أجساد شخوصه ونسائه خاصة. هكذا فإن انصهار معنى المرأة الحارسة لبذرة الأصل موصول بمعنى بالحرث والأرض.

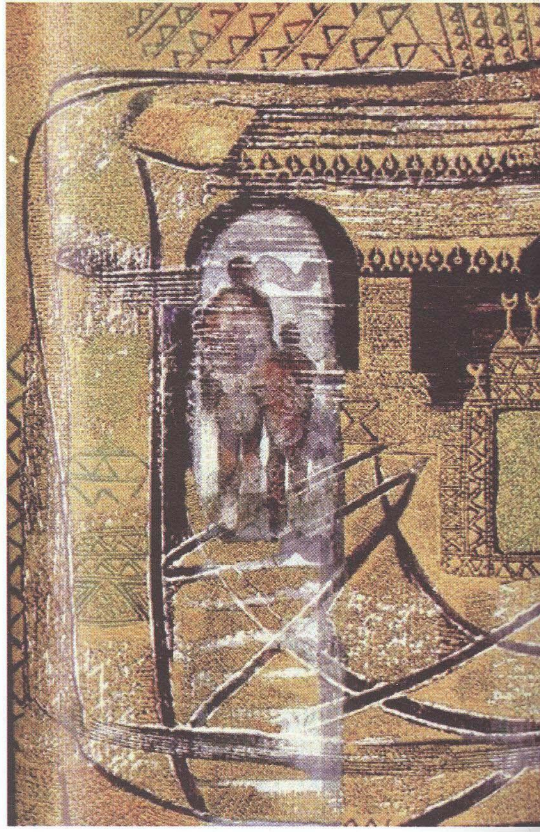
هذا المعنى نفسه في لوحات حكار نجده في أركيولوجيا اللغة عند إبراهيم الكوني وفق ما يسميه بالنص البدئي، والذي يعتبر فيه أن اللغة الطوارقية أو «التماهيق» وهي من فروع اللغة الأمازيغية، هي لغة البدء التي انبثقت منها بقية لغات الكون حيث كتب في هذا الشأن «الضاد العربية إبدال من الدال البدئية أن كلمة أرض ما هي إلا إبدال من أصل بدئي هو ارد الحاملة لمعنى البذور في لغة الطوارق» أن الأرض في ثقافات عديدة هي أيضا المرأة ويمكننا تقصي أثر سفر المعاني في الألفاظ والألسن لو استحضرنا كذلك معنى كلمة culture ذات الأصل اللاتيني والتي تعني الحصاد. صفوة القول من كل هذا أن لزهر حكار يعيد في لوحاته صهر الألفاظ في معانيها البدئية - لنصدق أن بابل حقيقة - فالأرض والبذرة والمرأة والثقافة هم معنى واحد وقد تعددت هيئاته. حتى في اللغة العربية حيث جاء في لسان العرب لابن منظور في تعريف الأرض ما يلي «الأرض: التي عليها الناس أنثى، وهي اسم جنس، وكان حق الواحدة منها أن يقال أرضة، ولكنهم لم يقولوا. وفي التنزيل: وإلى الأرض كيف سطحت، قال ابن سيده: فأما قول عمرو بن جوين الطائي أنشده ابن سيبويه: فلا مزنة ودقت ودقها ولا أرض أبقل إبقالها».

> ليس من باب التهويل القول إن تجربة لزهر فخار أقيمت على عقول ملغّمة

إن تلك المرأة الحارسة للبذرة. هي أيضا وإلى عهود قريبة جدا تتلاشى الآن، هي أيضا الحرفية العارفة بأسرار التطريز والنسيج والتي يقوم الفنان بتذكيرنا بها في لوحاته، وقد عرف كيف ينزل ما عرفناه كموتيفات زخرفية تقليدية في سياق أسلوبي حر يقوم على التحوير واللعب والقدرة على جعل تلك الألواح المطرزة بالتنقيط الناتئ منصهرة مع ما هو رسم خطي أو حركي لوجه أو لعلامة. ولعله من الأشياء اللافتة في تلك الألواح المطرزة بالتنقيط الناتئ هو حضورها بألوان تبدو نادرة وغير محبذة إن لم نقل ممجوجة في الفن التشكيلي كاللون الرصاصي أو النحاسي والذهبي. غير أن الخاصية المشتركة لتلك الألوان، بوصفها ألوانا معدنية مستخرجة من باطن الأرض تتنزل



عمل للفنان - مواد مختلفة



في سياق مضموني محوره الأرض بمفهومها المتجلي بالتذكر والنسيا، مما جعل تلك الألوان مقبولة بل ومذهلة بدرجة عنفوانها وشحناتها داخل اللوحة. فإذا كنا في الأمثال نقول عاد الدر إلى معدنه. فإن المعادن مع لوحات حكار برزت على الأرض المحروثة المحتفلة بالجسد المكتوب حارس البذرة وزارعها من جيل إلى جيل.

الأثر الفني... انصهار

إن أكثر ما يعنينا في قراءة تجربة لزهر حكار يتمثل في إبراز الكيفية التي تجعل من الموضوع/ التعلة متلائما ومنصهرا في روح واحدة مع الأسلوب أو ما يسميه مؤرخ الفن النمساوي إرنست غومبريش ernest gombrich بأحجية الأسلوب أي كيفية توافق طرق تصوير العالم في اللوحة مع طرق رؤية ذلك العالم، فالموضوع متاح على قارعة الطريق، أما ما يحقق للعمل الفني أصالته فهو المضمون الذي يأتي نتاجا لكيفية معالجة الشكل والموضوع ليتأسس بذلك الأثر الفني ككيان موحد.

إذا كنا إلى حد الآن قد حاولنا إبراز الموضوع في تجربة لزهر حكار تذكرا وتجاوزا وأسلوبا في البناء واللعب أي ما يشكل المضمون لديه فإنه من الأساسي أيضا تبين الخاصية التقنية التي يعتمدها الفنان والتي تشكل جزءا من وحدة الرؤية الإبداعية لديه، أي وحدة المضمون. سأستهل هذا المحور أو هذا البعد من خلال السؤال عما إذا كان لزهر حكار رساما بما أنه يعتمد على وسائط تلوينية ومحامل الرسم المسندي. أطرح هذا السؤال وأنا أستحضر تلك الأبعاد الملمسية والناتئة في لوحاته بفضل حرفيته في توظيف الخامات المتعددة، بحيث تصبح التقنية هنا متجاوزة لمفهوم الرسم كتلوين أو تشفيف، تظليل أو إضاءة، عمق أو سطح، لتصبح ممارسة أقرب إلى الرشم والتي هي الجذر اللغوي الذي اشتقت منه كلمة الرسم والكتابة وفق لسان العرب لابن منظور والتي تعني الأثر، فالرشم هو وضع الخاتم على فراء الإبل ليبقى أثره فيه، ويقال في العربية القديمة ارتشم الشجر أي أخرج ثمره، والرشم هو أيضا ما يتبقى على الأرض من أثر البنيان بعد زوال، كما نجد لفظة الرشم حاضرة في اللهجات المغاربية، وهي تعني ما علينا خطه حتى لا ننساه، ولو برسم علامة في الفراغ. سواء كان حسابا أو وعدا أو وعيدا.

إن جميع هذه المعاني الحافة بمعنى الرشم تبدو في نظرنا أكثر توسعا وثراء من تلك المعاني التي تختصرها لفظة الرسم، كما يبدو فعل الرشم هنا من حيث هو الطابع وولادة الثمرة والدليل عن الأثر والذاكرة والتذكر، أكثر التصاقا بالموضوع وتشكل مضمونه في الأثر الفني لدى لزهر حكار.

عندما قدم لزهر حكار، في سنوات الجمر، إلى تونس كانت شهرته قد سبقته إلينا. وذلك بمقدار ما نعرفه عن تجربة الفن الحديث والمعاصر في الجزائر، بوصفها جزءا من عموم حركة الفن المغاربي والعربي عموما. وقد تسنى لنا خلال إقامته بيننا من التواصل من قرب مع تجربته ومعارضه. ليس بوصفه فنانا جزائريا، بل لأننا كنا نرى في مضمون أعماله ما يروي اقتناعاتنا واقتناعات الفنانين الشباب خاصة، بخصوص إشكالية الهوية وتمثلات مفاهيمها في فنوننا، وهي إشكالية مركزية وحادة وذلك لأسباب تاريخية وحضارية عديدة. وأهمية المقترح التشكيلي لدى لزهر حكار يكمن في أنه قدم إجابة عن هذه الإشكالية يمكن تلخيصها في أن الهوية ليست لوحا محفوظا أو مثالا منجزا بقدر ما هي صيرورة تشق طريقها بالذات المغامرة، وقد ترسب في داخلها الماضي بأصواته وهيئته، كما الحاضر بأسئلته وزخمه، حدوده وآفاقه، الذاتي والجماعي، طاقته وإمكاناته بما تلك المادية والاجتماعية، تلك العناصر التي تشكل هوية الذات في محيطها الجمعي لا يمكنها إلا السير في البرية بخيال متوحش وبروح لاعبة وقلب شغوف، وهذا في اعتقادنا جوهر مفهوم الحداثة، التي ننتمي إليها بوصفنا شركاء على كوكب واحد، وبوصفنا جزءا من كل ما راكمته الإنسانية من اكتشافات وخبرات ومن خيبات وجراحات.

من دون خطاب وبالصمت الذي ينتمي إليه الفن، على حد وصف أندري مالرو، يمنحنا لزهر حكار ما يجعلنا نتأمل في مثل هذه الإشكاليات الكبرى. ذلك أن فنه وليد أسئلة عصره، وما ينجزه يفتح لنا آفاقا قد تساعدنا على الفهم.

وهذا دور الكتابة الثقافية أو ما يسميه البعض بالنقد والذي يقوم دوره الأساسي على صهر المضامين الفنية والإبداعية بوصفها رؤى ضمن الأسئلة الحارقة التي يطرحها كل سجال ثقافي.

في لوحاته يتجلى انصهار
معنى المرأة الحارسة
لبذرة الأصل موصولا
بمعنى الحرث والأرض



من أعماله الفنية

هوس الاشتغال على الأخيلة والأساطير الطقوسية

التشكيلي المغربي الراحل «بو جمعة لخضر»

بوجمعة لخضر (1941-1989) واحد من أبرز التشكيليين المغاربة الذين أبدعوا في التصوير الغرائبي بحس شعبي وحِرَفي نادر. اشتغل محافظا لمتحف الفنون الشعبية بمسقط رأسه الصويرة - جنوب المغرب - وفي رصيده العديد من المعارض الوطنية والدولية، ومشاركة ضمن النسخة السادسة لبينالي باريس لفن الرسم والصباغة.

إبراهيم الحَيْسن

ناقد تشكيلي - المغرب

كان الفنان بوجمعة لخضر من بين الفنانين المائة الذين وقع عليهم الاختيار للمشاركة في معرض «سحرة الأرض» المقام عام 1989 بمتحف الفن المعاصر التابع لمركز جورج بومبيدو، وتحديدا بصالة «لاقيليت» الكبرى بباريس، وهو من أهم معارض الفن التشكيلي المعاصر التي شهدها النصف الثاني للقرن الماضي، وقد تمحور حول الفنون البدائية والشعبية والتشكيلية بكل أقطار العالم.

أعمال بوجمعة لخضر في هذا المعرض التيماتي العالمي تركت صدى طيبا واسعا لدى الجمهور والنقاد يعكسه الاستحسان الذي لقيته من قبل مندوب المعرض الناقد الفني هوبيرت مارتان- J. Hubert Martin الذي فوجئ بالعمل التشكيلي الجيد الذي يحمل توقيع مبدع مغربي كبير اسمه بوجمعة لخضر. وهو - المندوب - الذي كتب مقدمة كتالوج المعرض، منها هذا المقتطف: «... إن الادعاء الرائج بعدم وجود الإبداع التشكيلي إلا في العالم الغربي أو في المجتمعات المتأثرة جدا بالغرب ليس سوى أثر باق من النزعة الاستعلائية لثقافتنا. فضلا عن أولئك الذين يعتقدون حتى اليوم أن امتلاكنا للتكنولوجيا يجعل ثقافتنا أفضل من غيرها من الثقافات. وحتى أولئك الذين يصرحون بلا مواربة بأن لا مجال للمفاضلة بين الثقافات فهم يجدون صعوبة كبيرة في قبول فكرة أن أعمالا فنية من العالم الثالث يمكن أن توضع على قدم المساواة مع الأعمال الفنية لحركاتنا الطليعية. هذا الموقف يدل على أن المقاومة في مجال التشكيل أقوى منها في مجالات ثقافية أخرى، كالموسيقى والمسرح والفنون الاستعراضية أو الأدب».

مشاركة بوجمعة لخضر في معرض «سحرة الأرض» تميّزت بعرض منتوج فني استمد قيمته الجمالية من مضمونه الرمزي الظاهري الذي يتصل بعقائد إيمانية وموحيات شعبية كثيرة ومركبة يستعصي فهمها خلال قراءة واحدة، لكنها تظل بالتأكيد تعكس المتن الإثنوغرافي للفنان.

ومن دون شك، فإن هذه المشاركة تعد محطة مهمة داخل الريبيرتوار الجمالي لهذا الفنان الطلائعي الذي كرّس حياته الفنية وشغلها







الأسطرلاب الموسيقي

بإبداع تشكيلي نبيل أمسى يُكوِّن إطارا ديناميا تفاعلت فيه طقوس الصمت بعناصر تعبيرية كثيرة مستلهمة من مصادر عديدة، كالطقوس والمعتقدات الشعبية القديمة والتصوف والطلاسم والسحر والشعوذة والرموز الطوطمية.

ولئن كانت العلامات والرموز هي أنساق سيمولوجية يتشكل منها الكون ككل، فإن التعبير عنها لدى الفنان بوجمعة لخضر، يتم عبر لغة رمزية توحي أكثر مما تقول... لغة عابقة بدلالات مرجعية تتداخل فيها المدارات والأزمنة. فاللغة التشكيلية التي وظفها تكاد تكون أحادية المعنى برغم تنوع الأسناد - Supports التي اشتغل عليها (العرعار، الجلد، الأكاجو، النحاس، الفضة...). فهي بهذا شكلت السمة المميزة للوحاته ومنحوتاته بتراكيبها ومدلولاتها الأيقونية كأنها آتية من زمن آخر غير زماننا.

2- الميل نحو الإلغاز

تظل السمة التعبيرية الغالبة في أعمال الفنان بوجمعة لخضر الصباغية والنحتية والتركيبية (التصميمية) هي امتلاؤها بالأخيلة والأحداث والأساطير الطقوسية والتعليلية ذات العلاقة الروحية بتفسير الظواهر... فهو يستعمل الرموز، المصوّرة والمنقوشة، لتأكيد ما هو قدسي في تجربته التشكيلية، ويميل إلى الإلغاز وخطاب الخفايا كأنه يمارس السحر بمفهومه الأنثروبولوجي الذي يبعث على الحيرة والسؤال والدهشة والتأمل.

أعمال بوجمعة لخضر التشكيلية نابعة من خيال خصب وعريقة من حيث المادة والعلم. إنها بلا شك ضرب من التصوير والتجسيد والتوليف الغرائبي الذي يرسم لحظات تأمل وإنصات للفكر والسند، من أجل الإجابة عن أسئلة الوجود... وأسئلة الهوية والكينونة في علاقتها بالذات والمحيط... أعمال تظل في بنيتها المفاهيمية موسومة بطابع الإدهاش وغرائبية المواضيع وحركة الزمن وإيقاعه، كأن الفنان بهذا الاختيار الجمالي والتعبيري يريد الكشف عن سر الموت الذي تحوّل في الثقافة الأسطورية إلى أيقونة تتحرك وتتغيّر داخل حياة أخرى دينامية تومض وتختفي في آن.

من ثم، دأب الفنان على دعم تجربته التشكيلية بحساسية وموهبة شخصية في توليف أشياء باقية في ذاكرة الناس؛ اعتمادا على ألوان التراب وروائح الأساطير... الأساطير هي عالم الفنان وملاذه الذي يلجأ إليه باستمرار، هي حياته وتفكيره اليومي الذي كان يتجسّد لديه من خلال الشغل الطوطمي على العلامات والإشارات السحرية والعديد من الرموز الجنائزية المستعارة من الطبيعة، كأنه يردّد مع الشاعر بودلير في ديوانه «زهور الشر»:

الطبيعة معبد من أعمدته النابضة بالحياة
تدع كلمات مشوشة تخرج أحيانا
وبها يمرّ الإنسان عبر غابات من الرموز.

بهذا الحس الإبداعي الغرائبي، وبكثير من الخصوصية في الطرح والمناولة، اشتغل الفنان بوجمعة لخضر تشكيليا ليوقف الزمن في برهة الأسطورة على خطى رجال الكهانة والعرافة المسكونين بتعاطي الخبر عن الكائنات وادّعاء معرفة الخفايا والأسرار، مقدما بذلك قطعا تشكيلية وجمالية مصوغة بحس فانتاستيكي رهيف يزداد لصوقا بعالم الخيال والتصوّر... فهي روح الفنان وفكره الذي يعبّر في بعده الديني والعقائدي عن الخوارق والمعجزات.

ومع أن كل أمر عجيب قليل الوقوع ومخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، كما يقول القزويني، فإن إبداعات الفنان بوجمعة لخضر لا تشذ عن هذه القاعدة، بحيث يتفرّد في صياغتها ومعالجتها بأسلوب الحبكة والتوليف والتعبير عن الموضوعات المستوحاة من الفن الغرائبي- L'art fantastique بوصفه شكلا إبداعيا أفرزه المجتمع الغربي نتيجة عوامل كثيرة تعود إلى المفارقة بين الدين والعلم، وأيضا إلى سيطرة مفاهيم الخوف والشعور بالذنب، لكن المبدع المغربي بوجمعة لخضر أكد استقلاليته في التفكير والتعبير وانتقاء الأدوات والمواد والخامات من تربة بلاده. فهو ساحر أشكال وكلاسم، مرسومة ومنحوتة، وباحث إثنوغرافي ومصمم تقليدي، وقبل ذلك صاحب خيال خصب منحه صفة التعدد والتفرد أيضا.

ولأن تعريف الفن الغرائبي هو «تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»، وفق تزفيتان تودوروف، فإن الفنان بوجمعة لخضر ظل يجسد هذا المفهوم عبر التلاعب بالعلامات والرموز الشعبية وتجاوز دلالاتها الأدبية وحالاتها الفيزيقية المتحوّلة داخل مساحات بصرية محملة بالقداسة والأساطيرية.. أضف إلى ذلك رسم ونحت نماذج شاخصة مستعارة من البيئة المحلية، لاسيما النسر، هذا الطائر الجارح والكاسر الذي يرمز إلى العمل الطويل. إنه رمز سحري مرتبط بالمعتقدات الشعبية الشامانية، ويعكس اشتغال الفنان في كثير من القطع التشكيلية ذات العلاقة بعالم الخرافة والميثة والتّرهة. فمن المعلوم أن النسر ارتبط في الأساطير القديمة بلقمان الحكيم، ويشار إليه في النقوش السبأية بوصفه اسما لإله يكنّى نسر. كما أنه يعد طائرا مقدسا في الميثولوجيا الإغريقية ويتشكل في هيئة «زيوس»، مثلما يرمز النسر إلى «جوبيتر» عند الرومان وإلى الإله «أزتيك» والإله «أودين» في الديانة الإسكندنافية. ويعد النسر الطائر الذي اختاره الفيلسوف الألماني نيتشه ليرافق الحكيم في روايته «هكذا تكلم زرادشت».

وبالنظر إلى قيمته الإبداعية وفنه الراقي الذي يشهد على وجوده، فإن الحاجة باتت أكثر من ملحة لإنجاز دراسات ومؤلفات مونوغرافية حول المبدع التشكيلي الراحل بوجمعة لخضر، وتنظيم معرض استعادي كبير لقطعه التشكيلية، وتجميع إبداعاته ودراستها وتوثيقها باعتبارها تشكل ثروة جمالية وطنية لا تقدّر بثمن.



محاولة لفهم عالم

جينفر لوميرز



خطوط حمراء تغلف الطبيعة

ولدت الفنانة التشكيلية جينفر لوميرز في منطقة شمال غرب الباسيفيك، وطالما تمتعت بجمال وهدوء البيئة المحيطة بها، ولأنها من محبي التخييم والاكتشاف فإن الجبال والشواطئ التي تحيط بالمحيط من الأمور التي تلهمها كثيرا، ومن أفضل الأماكن بالنسبة إليها، وهي تمتع بالمناطق المفتوحة والمراعي وهي كلها أمور ترسمها مرارا وتكرارا في لوحاتها، ورحلتها في عالم الفن التشكيلي أثمرت وخلال فترة الطفولة كانت تتمتع بالرسم وخططت أن تدرس علم الأحياء لكنها فضلت الفنون الجميلة.

منال حامد
ناقدة - مصر

مثلما تعبر عن نفسها وتقول إن الفن التشكيلي هو ما يعبر عنها الآن أكثر من أي شيء آخر (عملت لبعض الوقت في مجال التكنولوجيا)، وهي تتمتع به إلى درجة كبيرة وربما الفن هو ما جعلها تقدر أكثر ما يحيط بها من جمال وسلام ومتعة وتأمل، وهي كلها أشياء تحاول أن تنقلها في أعمالها، وأينما ترتحل فهي تعمل عينا لاقطة لمشاريع مستقبلية، فالمناظر الطبيعية والأزهار توفر لها موضوعا مناسبا وألوانا وأشكالا ومنحنيات يمكن أن تضيفها للوحاتها، وهي تلمح مزيج الألوان والتكوينات كي تضيفها للعمل الفني، وبدأت أخيرا بالاهتمام بفن التصوير كي تكون مرجعا سهلا لنفسها، وتستلهم منه موضوعات لوحاتها، على الرغم من أنها لاتزال تحب الرسم من الذاكرة وابتداع لوحات تجريدية الطابع، مما يجعلها لوحات مملوءة بما يعتمل في نفسها من مشاعر، إلا أنه مع الاعتماد على الفوتوغرافيا فإن الأمر أيضا مماثل - إلى حد كبير - لرؤيتها للعالم من حولها، التي تتضح في لوحاتها وفي الجمال المميز لها.

رسمت تلك اللوحة بدقة بالغة في استخدام اللون وبالرش على ورق عالي الجودة (235)، وهو اختيار مناسب لنعومة اللون والجيجلي أو الرش طريقة في وضع اللون باستخدام ملايين من نقاط الحبر، لتنتج تأثيرا طبيعيا للون.

العديد من الفنانين رسموا زهرة الخشخاش، والفنانة جينفر لوميرز رسمتها أيضا في تنوع جميل من اللون.

في لوحة سويا أو معا التي تصف عصافير، ترسم لوميرز سلسلة كبيرة من العصافير باستخدام الجيكلي بشكل جميل، ما أضفى على اللوحة نعومة بالغة وتفاصيل دقيقة تجعل لوحتها تصلح للعرض في متحف، وهي مرسومة على ورق خفيف (240)، والموضوع جميل وبسيط في الوقت نفسه، ومستوحى من الطبيعة التي تحبها.

وفي لوحة «السر الهامس»

نلمح استخدام اللون بنعومة بالغة وجمال لافت ووفرة من اللون الأصفر الذي يشي بالضياء، ولمحات من اللون الأزرق الفاتح والأخضر وبعض نقاط سوداء ورمادية لوصف الطيور.

وفي لوحة أربع ليمونات، لم تتخل الفنانة تماما عن اللون الأصفر، لكنها أضافت إليه اللون الأخضر الباهت المناسب لأوراق نبات الليمون في سيمفونية جميلة وخافتة لوصف الليمون.

وأكثر شيء ملحوظ في لوحاتها أو رسومها هو اعتمادها على اللون الأحمر لتحديد الحواف، وهي لا تتخلى أبدا عن هذا الأمر، مما يعيدنا ربما إلى بعض لوحات جوجان أو ماتيس، ولكن مع نعومة أنثوية لافتة ومحببة. أحيانا ما يوصف فنها بالفن البانورمي أو الفن الذي يسرد قصة ما، وهي بالفعل تعنون سلسلة من لوحاتها بالجزأين الأول والثاني مثلما في سلسلة لوحات «أشجار».

الفنانة ومن خلفها جزء من لوحة «أشجار»

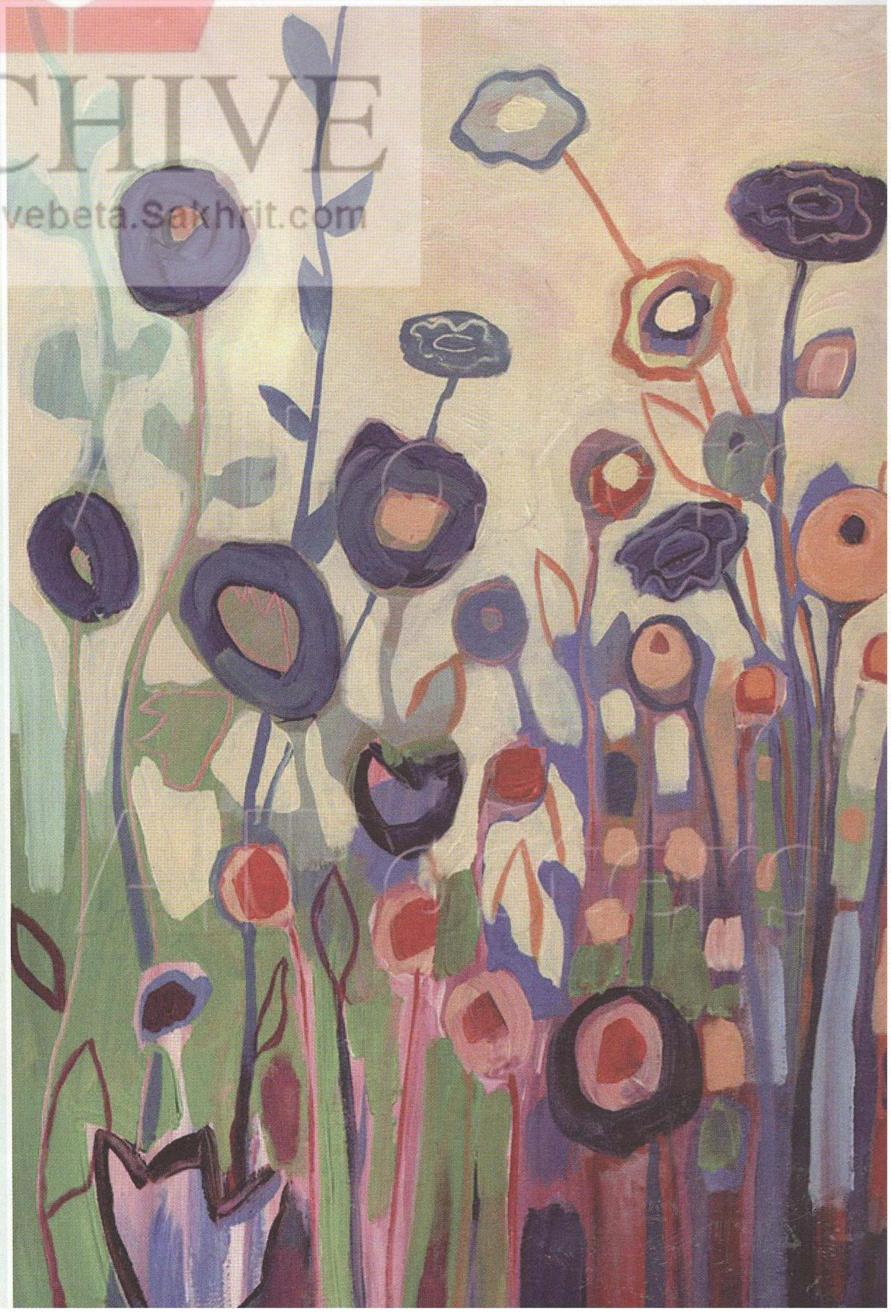
رسمت جينفر أيضا مجموعة من اللوحات عنونتها بـ «حلم»، وتعطي كل واحدة منها رقما: مثلا حلم 1، وحلم 2... وهكذا.

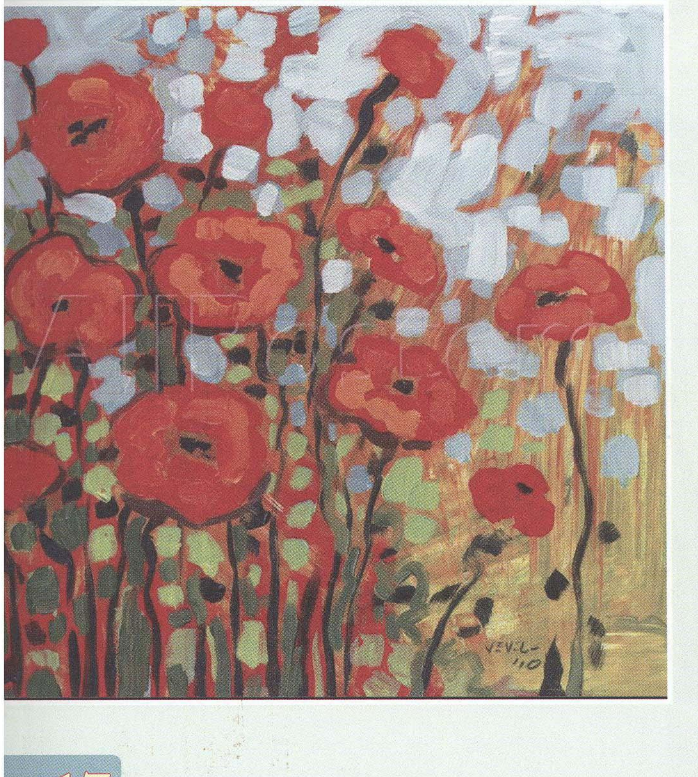
اعتمدت في لوحات الأحلام تلك - إلى حد كبير - على الدرجات اللونية الزرقاء

ومثلا الزهور نفسها مال عليها اللون الأزرق (حلم 1 موعد في حديقتي)، واختفى إلى حد ما خط التحديد الأحمر الملازم لأغلب لوحاتها.

في لوحة «أحزان صيفية» نرى مزيجا رائعا من درجات الأخضر والأزرق، كما لو أنها اختارت

توفر اللون الأصفر في اللوحات يشي بالضياء والإشراق

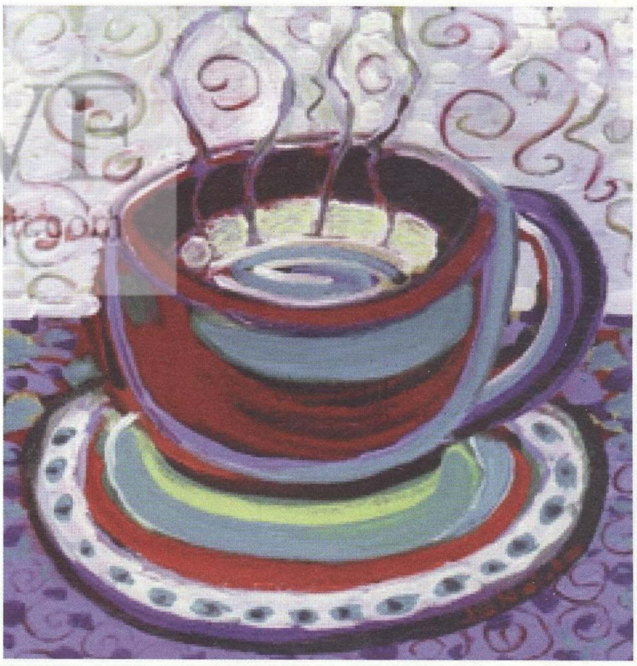


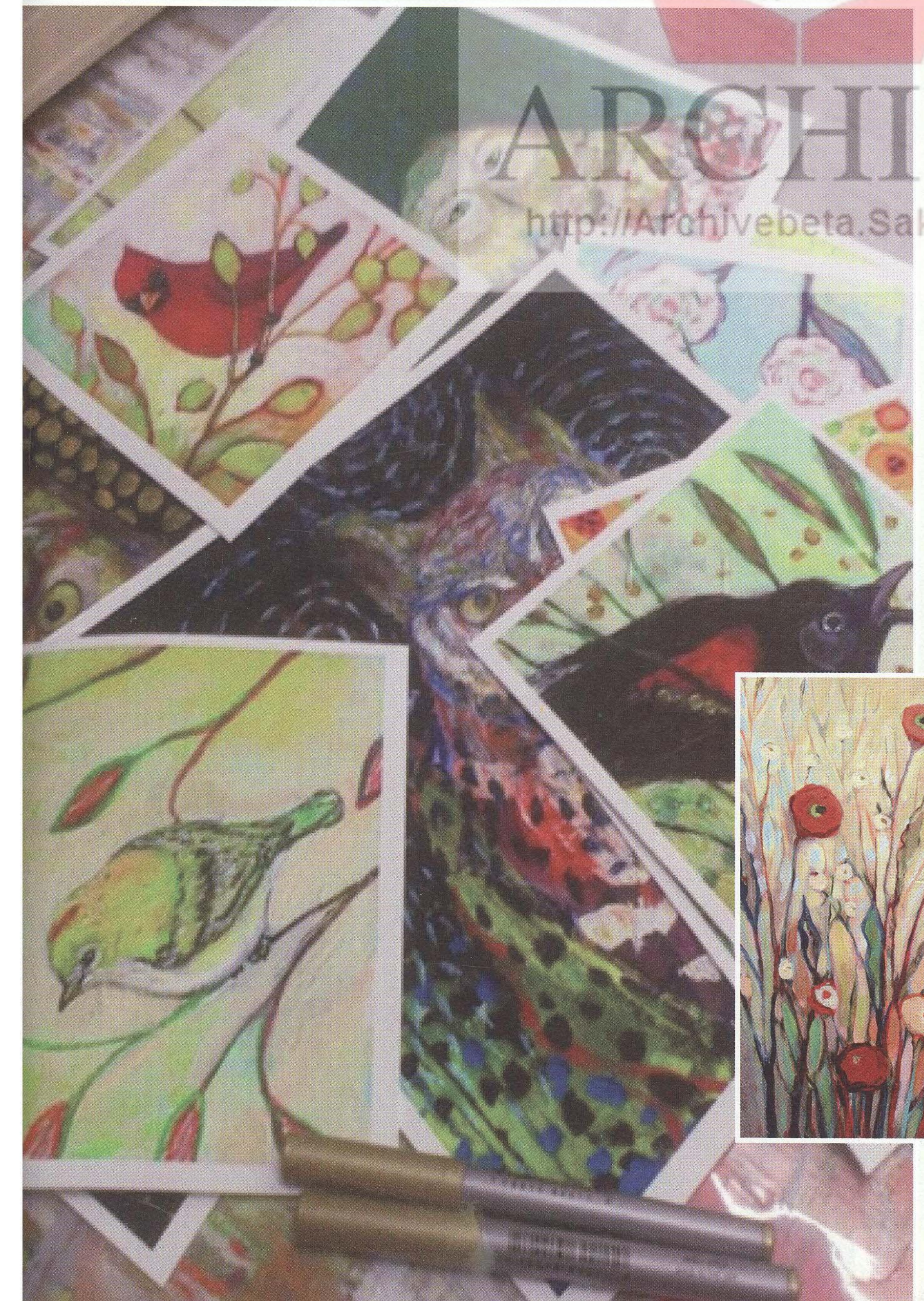


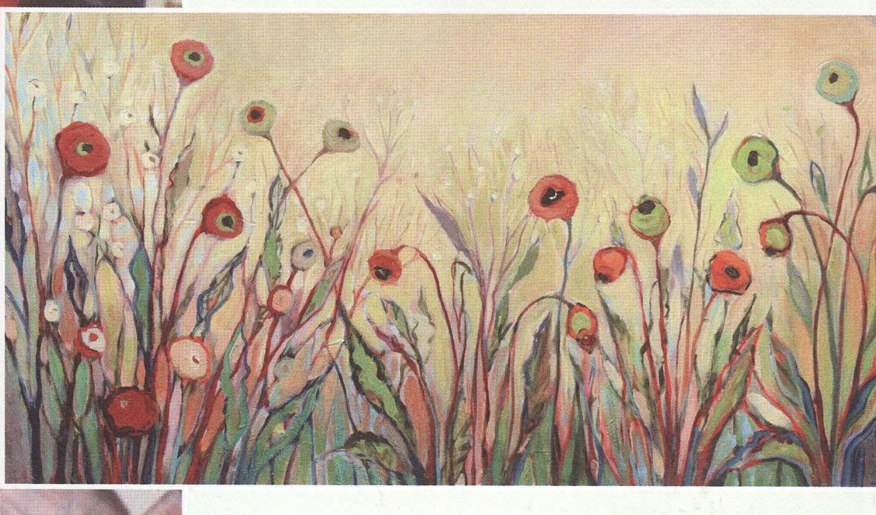
اللون، مثل الوحشيين من قبل للتعبير عن المشاعر، ولكن بلمسة معاصرة في تلك المرة.
ربما يشير بعض الفنانين إلى حدث معين في حياتهم جعلهم يهتمون بالفن، والفنانة جينفر تشير إلى إحدى السيدات التي كان يتحلق حولها الأطفال في إحدى المناسبات، ولطالما أولعت هي بالخط والمنحنى واللون والملمس، ووجدت في الفن التشكيلي ضالتها للتعبير عن كل ما تحبه من عناصر فنية، والسيدة التي كانت تعطي دروسا بالرسم جعلتها، وهي طفلة، تتجه إلى الرسم، كانت تعلم رسم الجياد، ومن ثم شعرت بانجذاب لهذا النوع من الأمور، وعلى الرغم من تركيز الكلية الأكاديمي على الرسم بألوان الزيت فإنها فضلت فيما بعد الرسم والتلوين بالأكريليك؛ لأنها أكثر مرونة وأكثر قابلية للتعبير عن المشاعر، ولعلها وجدت فيه ما يناسبها، من تصوير للمناظر الطبيعية وعناصرها، من طير وزهر، وربما باليتة الفنانة اللونية مستلهمة من كل من الفنانين الانطباعيين والوحشيين، ولكن بنعومة لافتة ومحببة في الوقت نفسه.
وتكتسب الطيور أهمية خاصة في أعمالها، وشخصية أيضا، فلم نر الطائر عنصرا ثانويا في العمل الفني مثل أغلب اللوحات من قبل، بل أفردت له مساحة واسعة ربما بمساحة اللوحة نفسها أو الجزء الأكبر منها، وهي في هذا تستخدم خطوطها أقرب لخطوط الرسوم المتحركة من طرافتها ومرحا، واعتمادا على اللون الحيوي والصاخب في بعض الأحيان، وهي الدفء الذي ربما استلهم من منطقة الباسيفيك نفسها.

المناظر الطبيعية والأزهار توفر للفنانة موضوعا مناسبا وألوانا وأشكالا ومنحنيات يمكن أن تضيفها للوحاتها

في لوحة «عصفور مغموس في عسل النحل»، نرى هذا البعد الطريف في عملها الفني، ونرى تماهي اللون الأصفر الفاتح للعصفورين مع لون الخلفية، كأنما الطائر جزء لا يتجزأ من الطبيعة، وتتسم أعمالها بروحانية وصوفية شفافة، وهو ما تشي به تداخل الخلفية مع لون الطائر.
نرى استخدام اللون الأبيض في خلفيات لوحات الطيور، واللون التركواز، وأيضا اللون البرتقالي الفاتح، وأحيانا تغيير السطح يتم بفعل دوائر صغيرة جدا، وأوراق شجر ناعمة ومبسطة لا أثر لعروق الورقة فيها، بل مجرد خط بسيط وأحيانا الخلفية تأتي خضراء اللون أو صفراء، وتتنوع اللوحة بتنوع اللون فيها، فنرى تداخل الأخضر مع الأصفر مع الوردي الفاتح جدا.
لذا يصعب فهم أعمال الفنانة لوحة بمفردها، فأعمالها توحي بكل همسة من همسات الطبيعة، ونراها كأفضل ما يكون في تدريجاتها اللونية والشكلية، نرى الأرنب والبومة والنباتات، كل واحدة من تلك اللوحات، تحكي قصة ويمكن ربطها باللوحة التي تليها، وهي عنونت فعلا إحدى لوحات العصافير باسم «القصة التي لا تنتهي»،









ربما هي قصة الطبيعة أو افتتان الفنانة بالطبيعة، واللوحة الأخرى بعنوان «دويتو الفراشة»، ربما هي ليست لوحة تماما بل ضرب من النقش على الزجاج، وتكرر الأمر نفسه مع قطعتي زجاج إحداها تصور أرنبا والأخرى سنجابا، وأيضا ترسم لوحة مجزأة يمكن تجميعها في لوحة واحدة كبيرة، عالم الفنان عالم ثري جدا، وجماله يعكس جمال الطبيعة ذاتها، وألوانها تتنوع مع تنوع الموضوع، فهي تارة ساخنة تجمع بين اللون الأحمر والأخضر والبني، وتارة زرقاء حالمة مع درجات الرمادي والأبيض والأخضر الباهت، وفي أحيان أخرى تمزج ما بين الألوان الباردة والساخنة في تناغم جميل، ولا تشغل نفسها كثيرا بالخلفية التي تأتي عادة ناعمة ومبسطة كي تلفت الانتباه إلى موضوع أو مركز اللوحة الذي هو عادة بومة أو طائر أو ربما طاووس، وأحيانا مجموعة من الزهور، والموحي هو استخدامها للون وإجادتها لتناغمه، وهو الأمر الذي يضفي جاذبية رائعة على أعمالها الفنية، وهي جاذبية تتجلى في لوحات تسر إلينا بسر ما لعله سر الطبيعة نفسها وجمال تفتح زهورها، حتى زهور الصبار، نفسها، أحيانا ما نرى خلفيات لوحاتها مفعمة بالدوائر لتوحي ربما بالشمس، في طريقة تأثيرية جميلة، إلا أنها وسعت من تأثيرية مونيه، وبدت أشبه ببعض أعمال لوتز بار في بساطته وأيقونته، صار الفنجان نفسه يحكي قصة، ربما قصة محادثة أو قصة سحرية أشبه بقصص أليس في بلاد العجائب، ولعلها هي قصة الفنانة نفسها في محاولتها المستمرة لسبر غموض الطبيعة وجمالها، وتعرف منطقة الباسيفيك بمناخها المتبدل والمتنوع وبطبيعتها الجميلة، وهو ما انعكس في أعمال الفنانة جينفر لوميرز .

«قصة لا تنتهي» (هي مجموعة من لوحات مصغرة كل لوحة منها تنضم إلى جزء آخر لتكون قصة «لا تنتهي»)

باليتة جينفر لوميرز

تعتمد الفنانة على ما تطلق عليه موزاييك الأكريليك الجاف، وهي أحيانا تترك اللون يجف ويصير أشبه بالمطاط، ولا تتخلص من تلم القطع، بل تضعها جنبا إلى جنب كإطار للوحة، ومثلما توضح تلك الصورة. أيضا لا تغسل الباليتة بل تترك الدرجات اللونية تمتزج بعضها مع بعض، وهو ما يعطي تأثير اللون الزيتي لكن من دون استخدام ألوان الزيت.

الزهور تأتي مبسطة إلى حد كبير، مجرد دائرتين، وفي الدائرة الموجودة في المنتصف نرى بذور الزهرة وهي تبدو مولعة بكل عناصر الطبيعة، من يعاسيب وفراشات وطائر الطنان والزرزور وطيور الصفارية ونقار الخشب.

ولا ننسى أيضا الزهور التي تظهر تقريبا في كل لوحاتها، وأغلبها تأتي بألوان حيوية وساخنة إلا فيما ندر، مثلما في استخدام اللون البنفسجي مع لوحة طائر السنونو، والأزرق بدرجاته في إحدى لوحات الزهور، الزهور إذن لونها أبيض أو أصفر أو أحمر، وأحيانا برتقالي ووردي، ولا تبدو بتلات الزهور واضحة أو دقيقة لأنها تعتمد أساسا على التبسيط البالغ في ألوانها وفي تفاصيل اللوحة نفسها.

اللون له حضور قوي في أعمالها الفنية، وهو الحضور الذي تأتى بفعل التناقض بين لون التحديد ولون العنصر الموجود في اللوحة، نرى ورق الشجر محاطا بلون باذنجاني يجعل الأخضر يظهر ويسطع، ونرى أغصان الشجر بنية اللون ومحاطة بأسود خفيف أو بني، ونرى أوراق شجر صفراء محاطة بدرجة خضراء شفافة، عالمها الفني ثري جدا وخلاب ـ بفعل اهتمامها باللون إلى درجة كبيرة - وهو ما تحقق بفضل بساطة خطوطها التي تنزع إلى الطفولة والعفوية، لا أثر لخطوط معقدة أو ملمس معقد، بل التركيز أساسا على الدفقة الشعورية واللون.



ضمّتهم ساحات مدينة وهران الجزائرية

الغناء الشعبي الجزائري .. من شيوخ التراث البدوي إلى شباب «الراي»


الشاب خالد حاملا علمي المغرب والجزائر

اشتهرت مدينة وهران الجزائرية بساحتها الطحطاحة وهي ساحة كبيرة تمثل قلب المدينة النابض، ومحج كل الوافدين عليها، حيث يلتقون، يتسامرون، يشربون الشاي في مقاهيها ويتبادلون الأخبار. وفي سبيل الترفيه، كانوا يتابعون عروضا لأحد أهم أنماط الغناء الشعبي المحلي، وهو الغناء البدوي الذي ينتشر في أرياف الغرب الجزائري والشرق المغربي. وهو فن غنائي فولكلوري متميز من حيث الأداء والألحان والآلات الموسيقية التي يؤدى بها وأزياء المغنين وطريقة أدائهم.

الزبير مهداد
ناقد- المغرب

ترويج هذا المنتوج الغنائي الموروث الشعبي المحلي كان يتم من خلال (الحلقة) التي كانت تنعقد في الأسواق الأسبوعية وفي الوعدات (المواسم الدينية السنوية المحلية)، ذلك الفضاء الرحب للتلاقي والتواصل وتبادل الأفكار والأشعار حول هذا الفن المتجذر، وبالتالي الغناء أمام عامة الناس قبل انتشار تقنيات التسجيل الصوتي، وذلك بجل أسواقها وميادين المنطقة الممتدة من غرب الجزائر إلى شرق المغرب. التي تتجول في الحفلات والوعدات، وخلال انعقاد الأسواق كل يوم من الأسبوع إلى حدث فني يجوب من خلاله شيوخ المنطقة المشهورون، أمثال السنوسي، ولد لمنور، بن حميدة، حمادة وولد الزين، وغيرهم في الجزائر، في حين ينشط في الضفة المغربية على سبيل الذكر لا الحصر، أحمد لوكيلي ومحمد السهول ومحمد اليونسي وأحمد ليو وعبد الله المكانة وآخرون. وكثيرا ما كان هؤلاء وأولئك يلتقون سواء في المغرب أو الجزائر للتبادل الثقافي والتواصل والتعارف إثراء لتجارهم الفنية.

وإذا كانت ميادين الأسواق والوعدات، ساحات ذكورية يهيمن عليها الرجال، بسبب الطبيعة المحافظة للمنطقة، فإن حفلات الأعراس والأفراح العائلية، كان ينشطها إلى جانب المغنين الرجال، عدد من المغنيات النساء، اللواتي طبعن بحضورهن حقبة زاهية من الفن البدوي، أمثال الشيخات الوازنة وطيطمة والخامسة وخيرة وغيرهن، كن يرددن قصائدهن في المناسبات الدينية والاجتماعية، خاصة في الأعراس والأفراح.

تضم الأغنية البدوية 11 طابعا متداولا من أصل 14 طابعا، ولإدراك رتبة المشيخة يتعين على الممارس لهذا الفن معرفة كل الطبوع وإتقان أدائها، حتى يتمكن من تلبية جميع الأذواق. ومن أهم تلك الطبوع البصايلي الذي يؤدي من دون قصبة، وبإيقاعين: خفيف وسريع، والطابع القبلي لا يرافقه القلال، طابع النقايدي الذي يشبه المواويل وكذا طابع الياي ياي الصحراوي، أما الطابع الشاوي فيميزه اعتماده على البندير والقصبة الطويلة، إلى جانب الطبوع الأخرى كالعامري والطالع والمازوني والمخزني والهداوي وشيخ السماء والبلدي. وأهم ما يميز الساحة الفنية الوهرانية استيعابها لكل هذه الطبوع.

الشعر العامي هو العمود الفقري للأغنية البدوية، ومن شروط المشيخة حفظ القصائد المنظومة في هذا الفن، التي صاغها شعراء شعبيون نذكر منهم بوديسة، علي كورة، بن كنون، مصطفى بن إبراهيم، الحاج خالد، النهاري، وغيرهم. قصائدهم تنهل من واقع الحياة اليومية للشاعر وعامة الناس، وتعالج النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للوطن، بالإضافة للوعظ والإرشاد الذي يستلهم القصص الديني وهو الموضوع الأكثر شيوعا وطلبا، وهو الذي أكسب المغني البدوي لقب (المداح).

الآلات

تشترك أكثر الأغاني البدوية على اختلاف موضوعاتها وطابعها، في استعمال أدوات موسيقية تقليدية وهي «القلال» و«القصبة» (تنطقان بجيم مصرية) و«الدف».

القصبة: سيدة أدوات الأغنية البدوية. فهذه الآلة النفخية التي تصنع من القصب، وتثقب حتى يتمكن العازف من استخراج النغمات المختلفة بتحريك أصابعه بين الثقوب، وتعتبر على بساطتها من أهم آلات الغناء البدوي. كما يعتبر العازف على القصبة «القصابي» أهم رفاق المغني وأقربهم إليه.

تختلف القصبة عن الناي بغياب ثقب خلفي، كما يختلف شكل القصبة وحجمها من منطقة إلى أخرى، من حيث الطول وقمع النهاية، والقصبات عموما يتشابه أداؤها وأنغامها. إلا «الطويلة» فالعزف عليها أصعب من القصيرة العادية، لأنها تتطلب نفسا طويلا، وغالبا ما تستعمل في غياب القلال ترافق الأداء صحبة الدف.

القلال: الذي يسمى أيضا القلوز هو آلة إيقاعية قديمة جدا، ويصنع من ساق نبات الصبار بعد

تجويفه، أو من غيره. يوضع فوقه جلد الماعز الرقيق المدبوغ، ويثبت بطرق تقليدية، وهو أنواع كذلك، لكن طوله ونغمه لا يتغيران، منه السباعي ولعشاري أو لخماسي، بحسب قياس قطره (10، 7، أو 5 سنتمترات)، ينقر عليه بواسطة الأصبع، وهذا الأصبع غالبا ما يحمل خاتما غليظا لأجل النقر أي (الضرب).

القلال ملك الشيخ، ومن أساسيات المهنة وشروط المشيخة الفنية أن يتقن الشيخ الضرب عليه، لأنه الميزان والإيقاع الذي يضبط به الكلام.

البندير (الدف): حضور هذه الآلة التقليدية مهم في الغناء البدوي، يعتمد عليها في ضبط الإيقاع الموسيقي وتسريعه ما يضفي على الجلسة الفنية حيوية ويمتع المستمعين. فالمداح لا يستغني عن هذه الآلة، والضارب عليها يستخرج منها رنات مختلفة، بحسب قوة النقر وأداته (السبابة وحدها أو بثلاثة أصابع: الخنصر والبنصر والوسطى) ومكانه من صفحة البندير (الوسط أو الطرف) المغطاة بجلد ماعز، يسخن قبل استعماله لاستخراج ألطف الرنات.

شيوخ الغناء البدوي
الشيخ حمّادة

هو الحاج محمد بن عبد الله قويعش، (1886-1968) يعد أحد أهم أعلام الغناء البدوي المجددين فيه. ولد غرب الجزائر، ثم انتقل إلى مدينة مستغانم، حيث تلقى بعض الدروس في العربية والثقافة الإسلامية إلى جانب الثقافة الفرنسية.

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى وما شهدته من انتعاش سوق الإسطوانات الغنائية، بدأت المسيرة الفنية للشيخ حمّادة. سنة 1920 صاحب صديقه عبدالله بوطرفة إلى الأعراس والوعدات (المواسم) ما أتاح له فرصا لتجربة أدائه، فتميز دحمان بصوته الجميل وأدائه القوي.

وابتداء من سنة 1923 أسس الشيخ حمادة فريقا غنائيا، واختار عازفيه بعناية وشروط دقيقة، أهمها انسجام العزف مع صوته ومع موضوع الغناء، ما أكسب أداءه نجاحا باهرا وإقبالا من طرف المستمعين. وعزف له على القصبة، عازفون كبار مشهود لهم بالإتقان، بعضهم رافقه لسنوات طويلة مثل الحاج بوديسة وبلقاسم الخدوسي وابن فريحة. غادر الشيخ حمادة مستغانم، نحو مدينة وهران، المدينة الجديدة التي كانت ساحتها الطحطاحة مسرحا مفتوحا تعقد فيه حلقات للغناء والحكي والألعاب البهلوانية. وهناك التقى بالشاعر الشعبي عبدالقادر الخالدي الذي



أم «الراي» الشيخة الريميتي

اشترك معه في أداء أغنية «يا الميلود» وكانت عملا موفقا إلى أبعد الحدود.

لمع نجم الشيخ حمادة في سماء الأغنية البدوية، فتهافت عليه عشاق هذا الفن، وشركات الإنتاج الفني، وأحيا حفلات في مدن جزائرية كثيرة، كما انتقل إلى المغرب لإحياء حفلاته في مدينة وجدة والمشاركة في احتفالات المغاربة بمناسبة عيد العرش بالرباط، وكانت مناسبات مهمة التقى فيها بالفنانين المغاربة وناظمي الشعر الشعبي، فحمل معه عددا من القصائد لشعراء مغاربة أداها بصوته وتلحينه، منها «يا بويا كيراني» «يا الوشام» «العيد الكبير» وغيرها، ونشرها في الوسط الفني الجزائري.

خلف الشيخ حمادة منذ شروعه في التسجيل إلى غاية وفاته في 9 أبريل 1968، مئات الأغاني المسجلة على أسطوانات، وأغلبها محفوظ بأرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية.

الشيخة الريميتي (السعدية باضيف)

ولدت في 8 مايو 1923 في تسالة ولاية سيدي بلعباس بشرق الجزائر، لعائلة فقيرة، عانت اليتم صغيرة، في سن الخامسة عشرة انضمت إلى فرقة موسيقية حيث كانت ترقص وتغني أحيانا. ثم تعرفت على الشيخ الضب الذي اكتشف ميولاتها وقدراتها الفنية، وعمق تكوينها ورسخ تجربتها الفنية، وأغنى خبراتها في دنيا الغناء البدوي.

في العام 1943 انتقلت إلى إحدى قرى غليزان، وعلى الرغم من أنها كانت أمية، فقد شرعت في نظم كلمات أغانيها، تصف فيها الحياة الصعبة التي يرزح تحتها الفقراء، وتتغنى بمتع الحياة المنشودة، والملذات، وغنتها في ملاهي وكباريهات العاصمة، وحفلات الأعراس. وكانت واحدة من اللواتي تجرأن على دخول هذا المجال الذي كان حكرا على الرجال، مسلحة بصوتها القوي ونبرتها الصادحة، وإيقاعها الحار، وتحررها، وجرأة موضوعاتها من خلال قصص واقعية. كانت تنظم نصوص أغانيها، وتعاني في سبيل ذلك، فأميتها وعجزها عن تدوين النصوص جعلها تعتمد على ذاكرتها فقط لحفظ منظوماتها، وكانت تحفظ وترسم الكلمات في ذاكرتها وتعيد تأديتها لاحقا وفق لحن يتناغم مع الفحوى.

لحن لها زوجها العازف محمد ولد النمس عددا من الأغاني، منها الأغنية الماجنة الشهيرة «هاك السرة هاك» التي أثارت ردود فعل قوية في المجتمع الجزائري المحافظ، الذي لم يتقبل الجرأة الزائدة ولا هذه الموضوعات المباشرة، التي تعد محرمة. ما حال دون وصولها إلى أجهزة الإعلام العمومي على الرغم من نجاحها الواسع تجاريا.

وفي عام 1954 ستطلق في الساحة الفنية ألبومها «شرگ گطع» ومعناه "مَزِّقْ" العبارة ذات الحمولة الجنسية المباشرة، والتي تحيل على ليلة الدخلة. هذه الأغنية التي كسرت بها المحظورات الاجتماعية، كان لها وقع قوي في الساحة الفنية والاجتماعية الجزائرية، وأثارت ضدها القوى الاجتماعية التقليدية والسياسية المحافظة، فتقرر حصار الشيخة الرميتي فنيا ومنع أغانيها من التداول في القنوات الرسمية الجزائرية الإذاعية والتلفزيونية، بيد أن ذلك لم يمنع أغانيها من الانتشار على نطاق واسع بين الشباب والنساء في الجزائر والمغرب وفرنسا. وهكذا قررت الشيخة اختيار مكانها بين فناني الهامش الذي يطلبه رواد ملاهي وهران والجزائر وباريس وروما وغيرها.

استعار كثير من مطربي الراي الشباب بتراثها الغنائي، فأعادوا أداء بعض أغانيها الناجحة، ولكنها ظلت على الرغم من تقدم سنها قادرة على منافستهم بقوة في احتضان الوليد الجديد فن الراي الشبابي،



عازفان على القصبة والقلال

ففي التسعينيات، سجلت ألبومها الشهير «أنت قدامي» مع روبرت فريب Robert FRIPP ومع عازف الباص رد هوت تشيلي بيبرز Red Hot Chili PEPPERS وزاوجت فيه الآلات الموسيقية التقليدية الناي والربابة مع الموسيقى الإلكترونية. فحافظت على ريادتها الفنية.

الشيخ ميلود الفيالاري

نسبة إلى فيالار، وهي التسمية القديمة لمدينة تيسمسيلت الجزائرية، ولعله آخر من تبقى من شيوخ هذا الفن.

بعد سنوات من العمل الفني ضمن فرقة مسرحية، قرر الشيخ ميلود سنة 1966 سلوك طريق الغناء البدوي، محبة في هذا الفن الذي عشقه، بدأ بفن الياي ياي الصحراوي، يردد الأغاني ناقرا على القلال، ثم ما لبث أن غير وجهته نحو الغناء البدوي، وفي تلمسان سنة 1967 نال المرتبة الثانية خلال مسابقة وطنية للغناء الحوزي والبدوي، عن أغنية «الليلة ليلة الاثنين: ليلة يا محلاها» أداها بشكل لافت للنظر، مؤشر لنجوميته في هذا الحقل الفني.

يتميز الشيخ ميلود بقوة الذاكرة، ويحفظ عن ظهر قلب أكثر من 4500 قصيدة شعبية مطولة من نظمه ونظم شعراء جزائريين ومغاربة، وأصدر خلال مسيرته الفنية نحو 75 شريطا غنائيا، أهمها على الإطلاق الشريط الذي مطلعه «ميمتنا برنوس وإحنا غياب» وصم به نجاحه، هذا الشريط الذي يتغنى بالأمومة والحنين إليها، ويدعو إلى التمسك بأحضانها ويصف مرارة فقدها، ما كان له الأثر البليغ وسط المهاجرين المغاربيين بفرنسا الذين عاد كثير منهم إلى أحضان أمهاتهم. وبعد أداء مناسك الحج سنة 1985، وجه اهتمامه وقصر أداءه على الموضوعات الدينية من مدائح وقصص دينية ومواعظ، وقضايا اجتماعية بأسلوبه الخاص، في قالب قصصي وطريقة أدائه الشجية التي تأسر مشاعر الحاضرين.

توقف الشيخ ميلود عن إصدار الأشرطة، بسبب نشاط القرصنة المتزايد والاستنساخ المجاني، واختار مواصلة المسيرة الفنية على النمط التراثي المتوارث، بعقد حلقات غنائية في الأسواق الشعبية. يقول في أحد حواراته: (الأسواق الشعبية التي تقام مرة أسبوعيا تحتفي بالمدح والأغنية البدوية. في أسواق تسمسيلت مثلا ونواحي المدية وقصر البخاري والبرواقية والشلف وتيارت وتلمسان انتقل يوميا مع القصاب الذي يكون معي، ونجول في هذه الأسواق فأجلس في مكان معين وأقوم بالغناء خاصة المدح والغزوات التي تحكي حكايات جميلة عن الدين وبطولات السلف، يلتف حولي المتسوقون ويقدمون لي إكراميات، وأقر لك بأن الإقبال على هذا الأمر كبير، حتى من طرف الشباب بل هناك عودة حقيقية إلى هذا الأمر.. لكن ما ينقص شبابنا هو الصبر والحفظ، لقد قمت



الشيخ ليو والقصاصي

بهذا حتى في المغرب وزرت أسواق أحفير وتازة وبركان، وتمزرارا والعيون وسيدي مخوخ ولاقيت تجاوبا جميلا).

الشيخ محمد اليونسي البركاني

ولد في العام 1927 بضاحية مدينة أحفير التي تطل على الحدود المغربية الجزائرية، أحد أعلام الأغنية البدوية الذي ظل مهيمنا في سمائها مدة نصف قرن من الزمن، إلى أن وافته المنية يوم الثلاثاء 26 أغسطس 2008، عن سن يناهز الواحد والثمانين عاما.

ولج الكتاب وحفظ القرآن الكريم وتعلم العربية، وظهرت ميوله ومواهبه الغنائية منذ صغره. هاجر إلى فرنسا طلبا للعمل مرتين عام 1956 و1960، ولم يلبث أن عاد إلى بلاده ليتفرغ لنشاطه الفني الغنائي، بيد أن تجربة الهجرة التي عايش خلالها عناء المهاجرين وظروف حياتهم القاسية ونظرة الفرنسيين إليهم، ظلت مؤثرة فيه على الرغم من تخلصه منها، فقد بصمت قصائده وأغانيه التي لفت فيها النظر بطريقة فنية شيقة إلى الموضوع.

وبعدما عاشر اليونسي خلال الستينيات من القرن الماضي عددا من شيوخ الغناء البدوي، كالماحي، والتنيساني، ومصطفى بوتشيش، وعبدالله المكانة، لمع نجمه الفني في المغرب والجزائر وفرنسا بين المغتربين بها الذين أعجبوا بأغانيه التي تطرق فيها لحياتهم، ومشاكلهم ومعاناتهم مع الفقر والغربة، وصراع الهوية. وواصل سبيله في ميدان الغناء البدوي بنظم وحفظ عشرات القصائد البدوية. وأدى الأغاني من نظمه ومن نظم فنانين آخرين من الجزائر والمغرب، في أسواق مدن المغرب الشرقي وغرب الجزائر وملاهي فرنسا. وفي الأعراس، وأصدر أشرطة وأسطوانات كثيرة، رددتها قنوات الإذاعة والتلفزة. كما لقن أصول هذا الفن لكثير من هواته.

من أجمل ما أداه الشيخ اليونسي قصيدة المرسم الجزائرية الشهيرة، كما غنى «قاصدين باريس» و«الغادي لبلاد الغربة» وغيرها، وأهم أعماله على الإطلاق أغنية «الباسبور الأخضر» في العام 1965 في أوج موجة الهجرة العمالية المغاربية إلى فرنسا، فانتشرت الأغنية بين الناس انتشار النار في الهشيم، وحققت نجاحا باهرا في الساحة الفنية، وظلت حية عقودا من الزمن، كأفضل أغنية تتغنى بحياة المهاجرين الصعبة. فأعاد أداءها كثير من الفنانين غير اليونسي.

القصيدة نظمها الشاعر الشعبي أحمد بنهاري من مدينة أحفير، وتحكي تفاصيل الهجرة من المغرب إلى فرنسا والعيش بها، وتلامس معاناة المهاجرين مع العنصرية والغربة والعزلة ومخاطر الانزلاق في المجون.

الشيخ أحمد ليو

أحد ألمع تلاميذ الشيخ اليونسي، ولد نحو في العام 1940 بقبيلة أولاد علي النسابة، بالجهة الشرقية للمغرب، عاش طفولته بمدينة بركان، في الثانية عشرة من عمره أُبتلي بالعمى. التحق بالكتّاب حيث تلقى تعليما تقليديا، حفظ فيه القرآن الكريم ولقن مبادئ العربية، ثم التحق بمدينة وجدة ليواصل تعليمه. بعيد الاستقلال برزت ميولاته الغنائية، فكان يتردد على حلقات الشيخ اليونسي ببركان والشيخ عبدالله المكانة بوجدة، كما رافق شيوخا آخرين كالماحي ومصطفى بوتشيش وغيرهما في الحفلات التي كانوا ينشطونها، فأدى على سبيل الهواية بعض الأغاني الدينية الطابع، التي تعكس ثقافته الدينية، ويؤكد الشيخ ليو أن القرآن الكريم والثقافة الإسلامية كان لهما أثره البارز على موضوعات ومضامين الغناء البدوي قاطبة التي أداها كل شيوخ هذا الفن. فكانوا يتحاشون الانزلاق وراء العبارات أو الموضوعات أو الإشارات الخادشة للحياء، لأن «المداح» يجلس للاستماع إليه الأب مع أبنائه وأقاربه، ما يدعو إلى مراعاة الأخلاق والحشمة والوقار، والحرص على تقديم قصائد راقية.

ومما أداه الشيخ ليو في مسيرته الفنية قصيدة «الباسبور لخضر» ورددها معه آلاف المستمعين في مدينة وهران بالجزائر، وتلبية للطلب عليها، أصدرها في أسطوانة من الجزائر. كما غنى لشعراء آخرين، منهم الشيخ محمد السهول، صاحب قصيدة المدينية والعروبية التي تتضمن مقارنة بين الفتاة الحضرية المتحررة والفتاة البدوية المتمسكة بتقاليدها المحافظة على هويتها، كما غنى من نظمه أغنية «ميلودة» التي حققت انتشارا واسعا، وأغنية «الجيل الشين» وأغان أخرى عديدة.

مازال الشيخ أحمد ليو يواصل أداء الأغاني على النمط البدوي في مدن المغرب وأسواقه وساحاته، مخلصا لهذا الفن حريصا على نشره والتعريف به، حماية للذاكرة الفنية الشعبية.

شباب الراي

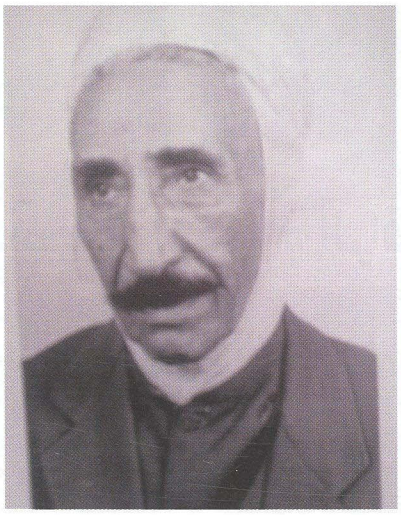
الشيخة الريميتي بدأت حياتها الفنية وفية للطابع البدوي، متأثرة بشيخيها حمادة والمداني، لم تتوان

عن المبادرة بتجربة إيقاعات جديدة وتوزيع لحني مغاير، وإدخال آلات موسيقية غير الناي والقلال، إلى جانب الخروج عن الموضوعات التي كان من عادة الغناء البدوي التطرق إليها، فالأجيال تتغير، وما كان يعده الجيل السابق فنا جميلا أضحى رتيبا باعثا على الملل في رأي الجيل الجديد. وهكذا أصدرت الشيخة الريميتي عام 1952 أسطوانتها الأولى التي أطلقت عليها اسم «الراي الراي» والتي أنتجتها شركة Pathe-Marconi، بيد أن الوقت على ما يبدو كان مبكرا، والظروف كانت غير مواتية لإنجاح هذه المغامرة الفنية، وبذلك فإنها تحوز فضل المبادرة بالتجريب الفني الذي سيفرز فنا جديدا اسمه «الراي» والذي لن ينتشر في الساحة الفنية إلا بعد نحو عقدين من الزمن، في مطلع السبعينيات من القرن الماضي، ليفرض نفسه بقوة على الساحة الغنائية المغربية والجزائرية والأوروبية ابتداء من الثمانينيات، وتظهر في الساحة عدة أسماء لمغنين يمارسون الغناء وفق هذا الطابع الجديد.

لم تكن موسيقى الراي، في بداياتها، مطلع السبعينيات من القرن الماضي، تعتمد على فئة كتّاب الكلمات، حيث ظلّ المغنون، سنوات طويلة، يرددون نصوصا مقتبسة من أعمال مجموعة من الشعراء القدامى، حيث نذكر، في هذا السياق: قصيدة «المرسم» الشهيرة التي ألفها الشيخ الميلود، أصيل بوحنيفية (معسكر)، عام 1930، التي ستصنع بريق نجم الشاب مامي، في العام 1982، وهو لم يتجاوز سنّ السادسة عشرة، وحاز بها المرتبة الثانية في مسابقة ألحان وشباب التلفزيونية. كما أعاد تأديتها الشاب خالد، في مناسبات متعددة، قبل إدراجها ضمن ألبومه الموسوم «ليبرتي» (2009).

ويسجل أن الشاب مامي أول مغن يمزج بين الراي وكل من الراب والأغنية القبائلية والروك، حتى أصبح أكثر المغنين المغاربيين والعرب انتشارا في العالم، وله أغنيات مشتركة مع مطربين من بريطانيا وإيطاليا وكندا، إضافة إلى المغربية سميرة سعيد في أغنية «يوم ورا يوم».

وتجدر الإشارة إلى أن الشاب خالد اعتمد طوال مسيرته الفنية بشكل كبير على الأغاني التراثية وأغاني الفنانين القدماء مثل دحمان الحراشي وأحمد وهبي، حيث قام بإعادة توزيعها وفق طبوع الجاز أو الروك أو الفلامينكو، كما هو الشأن بالنسبة إلى أشهر الأغاني التي حقق بها نجاحا كبيرا، كأغنية عبد القادر، الجنحين، بختة، وروحي يا وهران، والشابة وغيرها.



الشيخ حمادة

إن الأغنية البدوية التي أداها «شيوخ» الكلمة الرصينة، هي أصل «الراي»، فقد احتفظ الرواد الأوائل للتيار الغنائي الجديد بروح الأغنية البدوية وأضافوا إليها الآلات الموسيقية الحديثة. فن الراي بدأ «فنا للكلمة» يراهن على قوة المعاني باستلهامه في بداياته تراث القصيدة البدوية، فنجاح أغنية الراي وانتشارها يعود في المقام الأول إلى اشتغالها على التراث المحلي للمنطقة حيث استلهمت خصوصية الموروث الموسيقي المحلي، ومزجت بين فن «المشيخة» البدوي وفنون محلية أخرى أهمها إيقاعات رقصات «العلاوي» بالجزائر و«الركادة» ببركان و«المنكوشي» بتاوريرت، هذه الإيقاعات والأهازيج المحلية كخلفية لحنية منحت هذ الفن «زخما وجدانيا خاصا» سكن المخيلة والروح والوجدان. ثم ما لبث بحكم الانفتاح على الطبوع العالمية أن وظف إيقاعات عالمية قفزت على الكلمة لصالح اللحن. وكانت البداية على يد الشيخة الريميتي، أما الحصاد والشهرة العالمية فنالها نجوم الجيل الجديد الذين يطلقون على أنفسهم الشاب والشابة تمييزا عن الجيل المؤسس.

وتطور فن الراي خلال القرن العشرين بمدن وجدة وبركان ووهران وسيدي بلعباس، وجد فيه الشباب ضالتهم ليعبروا به ومن خلاله عن طموحاتهم وأفكارهم السياسية والاجتماعية، ومشاكل الشباب المعاصر. فالطابع الطاغي على أغاني الراي هو الحزن والألم والمرارة، والفشل العاطفي بسبب الفقر والبطالة، وحلم الهجرة وغيرها من المشاكل.

وأصبحت موسيقى الراي اليوم منتشرة في كامل دول شمال إفريقيا، وخصوصا المغرب والجزائر وتونس، كما أصبحت مسموعة في جميع دول أوروبا، التي أحيا فيها فنانو الراي حفلاتهم من أجل المهاجرين المغاربيين الذين يقيمون بها. فتجاوزت حدود المحلية وبلغت العالمية. وباتت ظاهرة الراي، في الآونة الأخيرة، توازي ظواهر موسيقية أخرى من قبيل الراب والهيب هوب، ومازالت هذه الموجة الغنائية تكافح لترسخ مكانتها في سوق الفن العالمي الشبابي. فنجما الراي الشهيران الشاب خالد والشاب مامي طرقا عوالم جديدة بأغانيهما، فهما لم يتورعا عن الغناء بلغات فرنسية وإنجليزية، وانفتاحهما اللغوي رسخ قدم الراي في سلم العالمية، إلى جانب إقدامهما على أداء دويتو رفقة مغنين آخرين، لهم باع طويل في الساحة الغنائية العربية، أمثال نانسي عجرم وديانا حداد وعمرو دياب وسميرة بنسعيد وإليسا وإيدير، الأمر الذي ضمن للغناء الجديد توسعا كبيرا في قاعدته الجماهيرية.



الشيخ اليونسي

وعلى الرغم من كل النجاحات التي حققها الراي والانتشار الفني الواسع والجمهور العريض لعشاقه من الشباب المنتشرين في شمال أفريقيا وأوروبا، فإنه مازال يجد معارضة من المحافظين، فهناك من يرفض الاعتراف بما حققه نجوم الراي، ويرى أن نجوميتهم مجرد صخب ذي طابع تجاري، في منأى عن الفن الأصيل الرفيع، وأغانيهم لا تتضمن أي فحوى مفيدة أو جديد يمثل إضافة فنية ذات قيمة فنية موسيقية أو شعرية. بينما يعيب آخرون على مغني الراي الجرأة الزائدة التي تميز مضامين أغانيهم، وتجاوزهم حدود الحشمة إلى الانحلال الأخلاقي، خاصة في بداية التسعينيات، حتى اتهمت قوى اجتماعية بعض رموز هذا الفن بالفساد وإفساد المجتمع، فأدى بعضهم ثمن جرأته باهظا.

الشابة الزهوانية أكثر مغنيات الراي شهرة في البلاد المغاربية وفرنسا، كانت أغانيها تتضمن عبارات وصورا ماجنة. وفي التسعينيات كانت مستهدفة من جانب المتشددين دينيا في الجزائر، فاضطرت للهجرة إلى فرنسا، ثم عادت إلى الجزائر في مطلع القرن الجديد، وفي أحلك لحظاتها كانت تقيم سرا لدى عائلتها بمدينة تاوريرت في الجهة الشرقية المغربية.

في حين كان مصير الشاب حسني أكثر سوءا، فهذا المغني الملقب بأمير أغنية الراي العاطفية اغتاله مجهولون يوم 28 سبتمبر 1994، وكان عمره آنئذ ستة وعشرين عاما، كان يؤلف أغانيه ويلحنها في وقت قياسي تلبية للطلب المتزايد على أعماله التي بلغت نحو 500 أغنية ضمها 150 شريطا، وكان يصدر شريطين كل أسبوع، وأحيا حفلات في الجزائر والمغرب وفرنسا والسويد والنرويج. وأكسب الراي نفسا جديدا بفضل تطوير الأغنية على مستوى الآلات الموسيقية والإيقاعات والتوزيع الموسيقي.

جسد الراقص أو الراقصة هو جوهر الهوية الذاتية

فلسفة حديث الجسد .. سيمفونية من النغمات

يعزف الجسد نغمات لتكون جملا موسيقية، كي توضع بترتيب وتسلسل معين فتكون سيمفونية الجسد التي تسمع عن طريق العين، لتعكس حالة الجسد، وهنا تكمن فلسفة الحركة الجسدية التي يقوم بها الراقص أو حتى الشخص العادي إن أجسادنا تتكلم وتصرخ وتحاور وتتناقش. الحركة كلمة والإيماءة إشارة والنظرة جملة كل هذا يشكل سيمفونية تُعزف عن طريق الجسد.

وائل يوسف

مدرس مساعد علم النفس بأكاديمية الفنون - مصر

إن أفعال الجسد التي يمكن وصفها بالأفعال الأدائية لا تعبر عن هوية مستقرة وسابقة، ولكنها تعبر عن أكثر من ذلك، لأن الهوية بمعانيها المركبة تولد من داخل هذه الأفعال، وهذا يعني أن الجسد في خصوصيته المادية هو نتاج لتكرار مستمر ومتواصل لعدد من الإيماءات والحركات، وهذه الأفعال هي التي تنشئ الجسد وتعطيه السمات الفردية أو الثقافية أو الجنسية أو العرقية، إن الهوية على اعتبارها واقعا جسديا واجتماعيا تنشأ من خلال أفعال أدائية متشابهة إلى حد بعيد مع المعنى الذي يقصده أوستين والذي يسمى فيه أفعال الأداء بأنها «مرجعية الذات» و«مُنشئة للواقع»، ولكن تحول الحديث من «أفعال اللغة» إلى «أفعال الجسد» يفرز الكثير من نقاط الخلاف بين المفهومين لدى أوستين وباتلر، ففي الوقت الذي يرفع فيه أوستين من مقدار معيار «النجاح أو الفشل»، ويسأل عن الشروط الوظيفية لتحقيق النجاح يسأل باتلر عن شروط التجسيد الظاهراتية. عملية نشطة من تجسيد إمكانيات تاريخية وثقافية بعينها، حيث يؤكد باتلر على بنية الأداء التي تنشئ الهوية باعتبارها عملية من التجسيد واعتبار الهوية طريقة للقيام باستنساخ موقف أو حالة تاريخية فمن خلال تكرار أفعال الأداء تتجسد مجموعة من الإمكانيات التاريخية الثقافية وبالمنطق نفسه يوصف الجسد بأنه تاريخي ثقافي، وكذلك وقبل كل شيء تنبثق الهوية. (جماليات الأداء، إيريكا فيشر).

غالبا ما يقال في علم الاجتماع الحديث إن الجسد أصبح مشروعا في المجتمع المعاصر، حيث الحمية والتدريب وأسلوب الحياة، بل والجراحة التجميلية تستخدم لإنتاج جسد يتسق مع تعريفنا لأنفسنا، فالجسد يمكن أن نراه كيانا هو في سبيله إلى أن يكون كمشروع يجب أن نشتغل عليه وننجزه كجزء من الهوية الذاتية للفرد. (شيلنغ، 1993: 5) وبالنسبة إلى الراقص المحترف، أو راقص الباليه الكلاسيكي يتطلب أن يكون الجسد جوهر الهوية ذاته. ونظام الباليه ينتج نوعا من الجسد ويحافظ عليه، فلا يمكن فصله عن هوية الراقص، وكما قال رودولف نورييف: أنا راقص (سولواي 1998) ويقول بول (1999، 275) لو أمكن لجسد أن ينطق، فإن لغة الباليه الكلاسيكي يجب أن تكون الأكثر طلاقة في الوجود. لكن الطلاقة في هذه اللغة الخاصة بالجسد لا تتحصل إلا عبر جدول بدني عقابي. وتعلق راقصة الباليه الأولى في الباليه الملكي دارسي بوسيل (1999: 46) بقولها: إن التدريب اليومي هو كتنظيف الأسنان، إذا لم تقم به يبدأ جسدك بالعطب. (الأجساد الثقافية، هيلين توماس) إن الشروط التي تتم تحتها عملية التجسيد لا تقع تحت سلطة الفرد فقط - الذي لا يملك حرية الاختيار - لتجسيد إحدى إمكانيات الهوية دون غيرها، ولا تقع كذلك تحت سلطة المجتمع، الذي ربما يحاول أن يفرض تجسيد إمكانيات هوية بعينها، حين يعمد إلى معاقبة أشكال الانحراف عنها، ولكن المجتمع لا يستطيع منعها بشكل تام. مما يعني - أيضا في مفهوم باتلر عن «الأداء» - قدرتها على تدمير الثنائيات وهذا فعلا ما قرره أوستين، فمن خلال هذه الأفعال، ومع الأجناس المختلفة والهويات المتعددة تنشأ من ناحية انتهال المجتمع لتجسيد الفرد - حين يفرض أفعالا أدائية تفرض جنسا أو هوية بعينها - ومن ناحية أخرى تعطى أفعال الأداء الإمكانية للأفراد لتجسيد أنفسهم، ولو عن طريق الخروج على القواعد السائدة، والانحراف عما هو مباح في المجتمع. (جماليات الأداء، إيريكا فيشر).

عندما يتحدث الجسد

لاحظ دارون، في كتابه الكلاسيكي «التعبير عن الانفعالات لدى الإنسان والحيوان»، أن الكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية. فمثلا: حركات الإطباق المحكم للأسنان أو قبضات الأيدي هي إعدادات واضحة للقتال، ومن ثم فهي تكشف عن الغضب لدى «الفتى الشرس»، فإنه يميل إلى أن يتكلم من جانب فمه، ويتنفس بشكل مسموع من أنفه مما يجعله يقترب في صورته من الثور الغاضب. ويماثل ذلك في وحشية الجذور تلك الضحكة التي تتم بفم مفتوح وأسنان عارية، وهي ضحكة مستمدة على نحو جزئي من إشارة التهديد البدائية (التي تشير إلى الاستعداد للعض أو التمزيق)، ويتسم وجه الشخص الغاضب بتكشيرة عميقة (حيث يتم جذب حاجبي العينين إلى أسفل فوق العينين)، وبفم مضغوط بإحكام (مبرزا للفك والأسنان)،

ومزاج شاحب (حيث توجه مخزونات الدم إلى مناطق أكثر حيوية من أجل القتال كالعضلات ذات الرأسين، كما يتم دفع الرأس إلى الأمام، كأنه يوشك أن ينطح الخصم. (سيكولوجية فنون الأداء، جلين ويلسون).

أصبح للنظريات التحليلية النفسية، في السنوات الأخيرة، تأثيرها الواضح في تفسير لغة الجسد. وتسعى هذه النظريات، التي تعتمد على أسس من الحدس أكثر من اعتمادها على شواهد إمبيريقية (عملية)، جاهدة من أجل إرجاع أو عزو الواضح الجسمي الخارجي إلى صراعات داخلية مفترضة (عادة ما تكون ذات طبيعة جنسية)، فالشخص الذي يمشى من دون أن يظهر إلا أقل قدر ممكن من الحركة في منطقة الحوض من جسمه يفترض أنه مكبوت (متوتر وقلق). والرجل الذي يمشى (يجلس... يقف... إلخ) بطريقة عسكرية متصلبة يعتقد أنه يواجه القلق الذي يعمل بداخله، أما المرأة التي تتسم بكونها متحفظة ومتصنعة بشكل مبالغ فيه، فيقال عنها إنها واقعة في براثن القلق الدائر بين الرغبة في الغزل والشعور بالحياء أو الخجل. لا شك في أن الناس يقومون - خلال ملاحظتهم للآخرين - بصياغة بعض الفروض الدينامية المماثلة للفروض التحليلية النفسية السابقة، سواء أكانت هذه الفروض لها ما يبررها أم لا، كذلك قد يجد الممثلون بعض الفائدة في تبني مثل هذه الأفكار خلال عملية تصويرهم للشخصيات المختلفة. وقلة من الناس فقط هي التي قد تتساءل عن مدى الصدق الكامن في الاستخدام التقييدي القهري (الإجباري) للحركة والانفعال كوسيلة أو حيلة لرسم أو تصور حالة الانهيار العصبي وشيكة الحدوث. (سيكولوجية فنون الأداء، جلين ويلسون).

وإذا تحدثنا عن فن الباليه فإن الغرض من التدريب على الباليه، هو جعل غير الطبيعي طبيعيا، لاكتساب هيئة باليه غير واعية. وتكتب راقصة رئيسية في الباليه الملكي قائلة: المشكلة في الباليه الكلاسيكي، هي الرقص الذي أؤديه لأتعايش منه، إنه طبيعة ثانية بالنسبة إليّ، ولا بد أني تعلمته في وقت ما، تماما كما أني تعلمت الكلام في زمن ما. لكني لا أتذكر السياق بالمرة، فالقدرة على تعلم الحركة على التعرف على النماذج وحفظ المتتاليات، هي أشياء مأخوذة كأمر مسلم به تماما. ومع ذلك فبالنسبة إلى غير الراقصين فإن جعل الحركة (تسكن أجسادهم) فيه طابع كابوسي كالسقوط في بركة من العسل الأسود (بول 1999: 140، 264)، فالخطوات منقوشة بمعنى الكلمة في جسد الراقص وبتعبيرات بورديو، فإن هذه العفوية هي الصورة المعنوية للراقص. (الأجساد الثقافية، هيلين توماس)، وكان الانكماش والتمدد أمرا جوهريا في تصميم الرقص لدى مارثا جراهام، وكذلك كان التقدم من أحدهما إلى الآخر أمرا ذا أهمية خاصة بالنسبة إليها. فعندما يكون الجسد مطويا على هيئة كرة مثلا، مع تقلص الأطراف أو انكماشها، يتم نقل إحساس خاص بالبؤس والقمع والخضوع، ولكن مع تطور الثقة بالنفسية والابتهاج الإنساني تصبح الإيماءات أكثر انفتاحا، وتتزايد المكانة أو الحيز الخاص بالجسد. وأخيرا فإنه يتم الامتداد بإقليمية الجسد، على نحو مسيطر مع تحول الحركة حول الخشبة إلى الشكل الأسرع، والأكثر حرية. ومن خلال مثل هذه الوسائل يتم التعبير عن نمو السيطرة وعن عاطفة احترام الذات (أو اعتبارها) وعن الحرية. (سيكولوجية فنون الأداء، جلين ويلسون)

ثقافة الأجساد

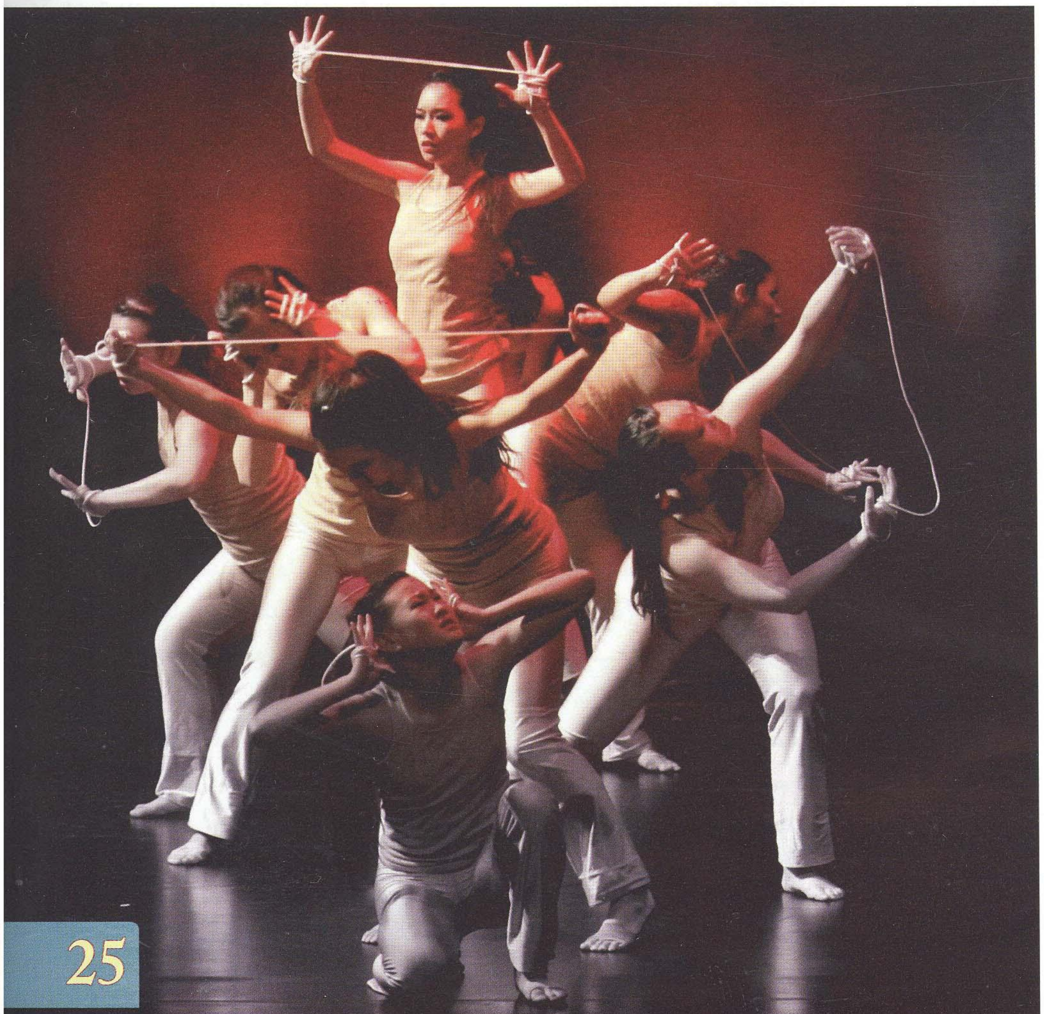
والجانب الثقافي في الحركة الإنسانية من منظور براونغ يُدرس بالضرورة عبر الممارسة الجسدية الذهنية المتفكرة، وتطرح سنثيا نوفاك هي الأخرى في عملها الذي يعد علامة في الإثنوغرافيا التاريخية «اقتسام الرقص» طرحا متشابها على أسس عالمية إلى حد ما، وفي مقدمة هذه الدراسة لشكل الرقص الأمريكي المناهض للثقافة الارتجال باللمس، تدفع نوفاك بأن: الثقافة مجسدة... فالحركة تمثل حقيقة دائمة الحضور نساهم فيها من دون انقطاع. نحن نؤدي الحركة، نخترعها، نفسرها... ثم نغير تفسيرها على المستويين الواعي وغير الواعي، وفي هذه الأفعال نشارك في الثقافة ونعززها، بل ونخلقها. (الأجساد الثقافية، هيلين توماس).

فهناك رأي شائع في علم الاجتماع اهتمت البحوث النسوية بتطويره اهتماما خاصا، مُفاده أن الجسد هو نتاج عملية اجتماعية وتاريخية أكثر مما هو أحد المعطيات البسيطة لحقائق الطبيعة. ويأخذ الراقصون عالمهم الاجتماعي الخاص وتجسدهم فيه كأمر مسلم به، فهم لا يفكرون في هيئتهم كراقصين ما لم يكن ذلك مطلوبا، أي أنهم لا يفعلون ذلك حتى يجبروا عليه كنتيجة لحدث مأساوي ما أو تحول جذري في الظروف.

وعلى رغم أن عددا كبيرا من الناس يبدأون الباليه في الطفولة، فإن قلة قليلة منهم هم الذين يصبحون راقصين، وأولئك الذين يصبحون راقصي باليه كلاسيكي يحتاجون إلى قوة بدنية وعقلية لا يستهان بها، وكذلك انضباط جسدي وعاطفي، ويمكن لفقدان السيطرة والضبط على هذا النحو أن يسفر عن نتائج دراماتيكية بالنسبة إلى الجسد. وتؤسس نوفاك دورا مهما للممارسة المجسدة في إنجاز فهم نقدي واعٍ للثقافة، ومن عهد قريب للغاية كشف المتخصِّصون في إثنولوجيا الرقص ودراسات الأداء عن التحول باتجاه الممارسة المجسدة بوصفه أحد «مسارين» يميزان البحث المعاصر المرتكز على الثقافة في الحركة الإنسانية عن المقتربات المعيارية السابقة في القرن العشرين. (الأجساد الثقافية، هيلين توماس).

جماليات الرقص الجسدي

إن حالة الانتعاش التي نحس بها في الهواء النقي المنشط، لها تأثير ملحوظ على تذوقنا، فهي التي

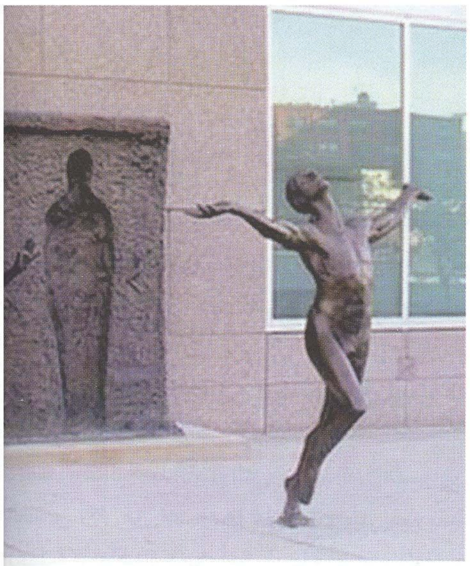


الغرض من التدريب على الباليه هو جعل غير الطبيعي طبيعيا

يُعزى إليها قدر كبير من جمال الصباح، وتميزه عن جمال المساء الذي يختلف اختلافا بينا عنه. فاختلاف حالة الوظائف الحيوية في الحالتين يجعل المنظر الطبيعي الذي له الصفات الخارجية نفسها يولد فينا انفعالا مختلفا بحيث يصبح المنظران جميلين إلى درجة قصوى، وإن كان جمالهما يختلف اختلافا كبيرا، فمادمنا تصورنا السعادة كما قد يتصورها الشاعر، أي في حدود عناصرها العاطفية والحسية المباشرة، ومادمنا كنا نعيش في اللحظة، ونجعل سعادتنا تتألف من أبسط الأشياء مثل التنفس والإبصار والسمع والحب والنوم، مادمنا نفعل ذلك فإن سعادتنا تكون من الجوهر نفسه، ومن العناصر نفسها التي منها تتألف متعتنا الجمالية، لأن سعادتنا في هذه الحالة تتكون في الواقع من متعة جمالية، ويمكن للجمال أيضا أن يكون سببا من أسباب السعادة، وعاملا من العوامل التي تتكون منها، ومع ذلك فالسعادة التي تنشأ عن حب الجمال، إما أن تكون مسرفة في جانبها الحسي بحيث يعوزها الثبات، وإما أن تغرق في الروحانية، وفي التعلق بما يكون غاية الغايات بحيث لا تصبح سعادة في نظر العقلية الدنيوية. (الإحساس بالجمال، سانتيانا جورج).

ومع ذلك فالرقص حتى الرقص البسيط لسكان أندمان، يخاطب الحس الحركي في الراقص نفسه، خطابا مباشرا، بتأثير الإيقاع من جهة وبتأثير التوتر المنغوم والمتوازن للعضلات من جهة، هذا الحس الحركي الذي يؤثر فيه تأمل الأشكال والحركات الجميلة مجرد تأثير غير مباشر، وبتعبير آخر، فإن الراقص يشعر داخل نفسه بالفعل، بالحركة المتناغمة للقوى المتوازنة والمواجهة التي نشعر بها عند تأمل شكل جميل، كأنها موجودة داخل الشيء الذي ننظر إليه، وهكذا فمن الممكن النظر إلى رقص، مثل رقص سكان جزر أندمان باعتباره خطوة مبكرة على طريق تدريب الحس الجمالي، ولكي ندرك كل ما تعنيه الرقصة يجب أن نقبل بحقيقة أن الحالة العقلية لراقص وثيقة الصلة بالحالة العقلية التي نسميها المتعة الجمالية. (الأجساد الثقافية، هيلين توماس). فعندما تشاهد حفل باليه تستقبل الرقصات والحركات، وكأنها تتحدث لتصل إليك رسالة معينة وتتشكل السيمفونية الراقصة كاملا عن طريق العرض كاملا وحتى لغة الإغراء - إغراء الجسد - تستقبل عن طريق المخ والجسد، وكأنها ألحان تعزف لتدغدغ المشاعر والأحاسيس هذه أيضا لغة يستقبلها المخ والجسد والأحاسيس لتشكل حالة متناغمة من المتعة للموسيقى الجسدية فتستمتع بالفن الراقي الباليه وتستمتع بفن الإغراء أيضا؛ كل من هذا وذاك يلعبان على أوتار المتعة والإحساس، فالأول يلعب على أوتار المتعة الجمالية المنزوعة من الشهوة، والآخر يلعب على المتعة الجسدية المزوجة بالشهوة؛ هذا الجسد يتحدث ويصرخ بطريقة والآخر كذلك يتحدث ويصرخ بطريقة أخرى هذا فن وذلك فن.

فجماليات العرض لا تتحقق من كون العرض عملا فنيا، على أساس الأحداث التي يخلقها، فالعرض هو تشكيل لحدث خاص ومتفرد وغير قابل للتكرار، وإمكانات التحكم فيه محدودة، عندما تتجمع مجموعة من البشر من لاعبين ومتفرجين، مختلفي الأهواء والأحلام والتصورات والمعارف... إلخ، في زمن محدد وداخل مكان بعينه، متواجهين، تخلق



يخاطب الرقص الحس الحركي للراقص نفسه



للرقص وظائفه الفردية والاجتماعية المتعددة

من ثم تلك العملية الحيوية التي تطورها كل الأطراف المشاركة. وهكذا يرى هرمان أن النشاط الإبداعي - لدى المتفرج - ينتج عن «التعاطف الغامض»، المنتوج عن إعادة تشكيل أداء الممثلين، في لحظة تلق ما، ليست بصرية، وإنما بدنية، نابعة من حافز سري، لإنتاج النغمة نفسها، والصوت نفسه في الحلق. وبهذا تم التأكيد على أن الخبرة الجمالية في العرض تعتمد في جوهرها على «الأجساد الواقعية، والفضاءات الحقيقية». فالمشاركة الفعلية للمتفرجين تتكون من خلال التلقي التفاعلي الذي يتجسد ليس فقط في الصوت والصورة، ولكن في الأحاسيس المادية للجسد الفيزيائي بأكمله. (جماليات الأداء، إيريكا فيشر)

الوظيفة الاجتماعية للرقص

للرقص إذن وظائفه الفردية والاجتماعية المتعددة، لكنه قبل كل ذلك نوع من التعبير عن الانفعال من خلال الحركة الجسمية، وهو يمثل أيضا حالة خاصة من التمكن والصقل الجسمي، وفي مجتمعنا الحالي «المتحضر» يتم تقييد هذا التوق الخاص للرقص والغناء في معظم الأحوال، ويتم النظر إلى هذا النشاط باعتباره منحلا ومتسما بالخطورة إذا حدث خارج عدد محدود من سياقات المواقف الاجتماعية.

ويضيف «رادكليف - براون» تفسيرا لوظيفة الحركة بقوله: إذ يفقد الراقص نفسه في الرقصة، وإذ يصبح مستغرقا في مجتمع موحد، فإنه يبلغ حالة انتشاء يشعر فيها بنفسه وقد امتلأت بطاقة أو بقوة تتجاوز حالته المعتادة بدرجة كبيرة، وهكذا يجد نفسه قادرا على إنجاز أداء باهر. حالة الانتشاء هذه، كما يمكن أن نسميها، يصحبها تحفيزا مبهجا بمشاعر احترام الذات، حتى أن الراقص يصل إلى الشعور بزيادة هائلة في قدرته وفي قيمته كشخص، وفي الوقت ذاته عندما يجد نفسه في تناغم كامل ومنتش مع لذاته من أعضاء الجماعة، فإنه يشعر بزيادة كبيرة في مشاعر المودة والارتباط معهم. وبهذه الطريقة تخلق الرقصة حالة تصل فيها الوحدة والتناغم والانسجام الجماعي إلى أقصاها، ويشعر بها بكثافة كل عضو من أعضاء الجماعة والسعي إلى خلق هذه الحالة برأيي - أي برأي براون - هو الوظيفة الاجتماعية الأولى للرقص، ذلك أن الرقص يؤمّن الفرصة للفعل المباشر الذي تمارسه الجماعة على الفرد، وقد رأينا أنه ينشط في الفرد تلك المشاعر التي تتحقق بها



صيانة التناغم الاجتماعي. (الأجساد الثقافية، هيلين توماس).

إن الأمر يتطلب أشخاصا مثل «إيزادورا دنكان» - من رائدات فنون الرقص الحديث - كي يذكرونا بأن الإغريق القدامى (أمثال أفلاطون) قد وصفوا الشخص غير المتعلم أو الأمي بأنه «شخص لا يعرف الرقص».

الانفعال الجسدي

على الرغم من أن كل انفعال إنما ينشأ من نشاط المخ، فإن أي انفعال يعد – أولا وقبل كل شيء - ظاهرة نفسية تحكم حالة عقلية، ذلك لأن كل صورة عقلية يمكن أن تؤدي إلى شكل معين من الانفعالات. يرى عدد كبير من علماء النفس أن فكرة الانفعالات الإنسانية كفكرة مجردة، متحررة من القيمة تشير إلى أربع ظواهر مختلفة وغير مترابطة وهي: 1 - وجود تغير في نشاط المخ يهدف إلى انتقاء البواعث، 2 - وتغير في الشعور يدركه الوعي وله صفات حسية، 3 - وعمليات معرفية تفسر هذا الشعور باستعمال الكلمات، 4 - واستعداد أو إبداء لاستجابة سلوكية ما، ومع هذا فإن العلماء يختلفون في الأهمية التي يضفونها على كل عنصر من هذه العناصر الأربعة، وفي افتراضاتهم حول قوة الارتباطات الموجودة بينها، وسوف استعمل اللفظ «مشاعر» للدلالة على الظاهرة الثانية، ولفظ «انفعال» للدلالة على الظاهرة الثالثة من أجل المساعدة على الاستيعاب، ولكن يجب أن ننتبه إلى أن هذا القرار لا إجماع عليه ولا تتوقع أن يكون مقبولا عند كل فرد. ونظرا إلى أنه من العسير أن نحدد تحديدا كميا صفة وحدة شعور ما قبل التعبير اللفظي الدلالي عنه، فإن هذا الجزء من التيار المتدفق «للحالة الانفعالية» يواجه مقاومة بين العلماء الذين يرفضون الاعتراف بمشروعية الأفكار التي لا يمكن قياسها بدقة. وقد كان كثير من علماء الفيزياء الذين يعتد بهم والذين كانوا يعملون في مطلع القرن الماضي، كانوا يشكون في مفهوم الذرة للسبب نفسه. وفشل البحث الذي قدمه أينشتين سنة 1905 عن حركة البراونية والذي قدم تأييدا لهذه الفكرة فشل في إقناع كل العلماء.(ما الانفعال، جيروم كاجان).

كما تتشكل الانفعالات من عمليات عقلية ووجدانية وجسدية ويتم هذا وفقا للموقف والحدث الذي يقوم به الراقص أو الممثل أو حتى الشخص العادي. إن تركيبة الإحساس بالمواقف التمثيلية تشكل عملية نفسية جسدية معقدة حيث تتكون من خليط من العمليات العقلية التي يفكر بها الشخص ويحللها ويستقبل بها الدور أو الحدث الدرامي الذي سيقوم به الممثل أو الراقص؛ فهنا يتم التحليل العقلي للدور وتفصيل هذا الدور على المستوى العقلي ويأتي بعد ذلك دور الانفعال والوجدان حيث تترجم كل التحليلات العقلية والعمليات المعرفية لدى المؤدي إلى عمليات وجدانية شعورية فتترجم كل عملية عقلية صغيرة إلى عملية شعورية وإحساس يعكس هذه العمليات العقلية لتشكل في النهاية حالة انفعالية وجدانية تمثل الدور الذي سيقوم به المؤدي ويتم بعد ذلك اتحاد العمليات العقلية والانفعالية معا، لتضفي حالة على الجسد ليخرج التعبير الجسدي المعبر عن الدور. هنا يتحدث الجسد بتفكير وإحساس وتعبير؛ هذا المزيج يضفي حالة من الانبهار والإتقان في الأداء والتي تصل إلى المتلقي فتنشأ هنا المتعة الجمالية لدى المتلقي، وكذلك لدى المؤدي لأن الخبرة الجمالية تنشأ عند المؤدي عن طريق إحساس المؤدي بالدور على المستوى العقلي والانفعالي مع حرفية وإتقان الأداء، وكذلك عند المتلقي عن طريق الإبهار والتوحد مع المؤدي ويساعد في ذلك المؤثرات الأخرى مثل الإضاءة والموسيقى والديكور وغيرها من عناصر العرض كل هذا ينصهر في بوتقة واحدة ليخرج حالة من الانبهار الجمالي والحسي والعقلي لدى كل من المتلقي والمؤدي.

الحضور الجسدي

من اللافت للنظر أن محاولات تعريف مفهوم «الحضور» قد ركزت في أغلبها على ثنائية الجسد والعقل التي تسيطر على الثقافة الغربية، وذلك منذ ظهور «منعطف العرض» في مجال فنون العرض والأداء، وكذلك في نظريات علم الجمال لأن المثير في إشكالية الحضور هو تلاقي العقل والجسد في نقطة واحدة ليخلقا معا أثرا واحدا، ولقد تم التأكيد على أن المسألة هنا عقلية وليست جسدية فقط، على رغم خروج الحضور من جسد العارض، ليصل إلى جسد المتفرج، أي إن الجوهري هنا ما هو أن الجسد المعنى ليس «جسدا واقعيا»، ولكنه ظاهرة عقلية نفسية، الحضور هو عملية لازمنية واعية «تحدث داخل وخارج مسار الزمن»، وسحر الحضور يكمن في قدرة العارض الخاصة على توليد طاقة بطريقة معينة، وهي التي لا بد أن تؤثر بدورها في المتفرجين داخل الفضاء، لتعود إلى العارض مرة أخرى كي يعيد توليدها من جديد، هذه الطاقة هي القوة التي تخرج من العارض وتعود على المتفرجين الذين يولدون بأنفسهم أيضا طاقة، ويرون في العارض مصدرا للطاقة، حيث تتحرك الطاقة فيما بينهم لتحقق التحول لكل الأطراف أي: للعارض والمتفرج على السواء. (جماليات الأداء، إيريكا فيشر).

المراجع

1 - جورج سانتيانا (2011). الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة.

2 - إيريكا فيشر – ليشه (2012). جماليات الأداء «نظرية في علم جمال العرض»، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

3 - جيروم كاجان (2012). ما الانفعال؟ «التاريخ، والقياس، والمعاني»، ترجمة

4 - منال زكريا حسين، محمد سعد محمد المركز القومي للترجمة، القاهرة.

5 - هيلين توماس وجميلة أحمد (2010). الأجساد الثقافية، ترجمة: أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

6 - جلين ويلسون (2000). سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.



الإحساس بالمواقف التمثيلية تشكل عملية نفسية جسدية معقدة

أُقيم عام 1840 ويقع في جزيرة المتاحف ويضم تمثال نفرتيتي

المتحف الجديد في برلين

توجد في برلين جزيرة تعرف بجزيرة المتاحف، وهي فعلا حرية باسمها. يوجد في هذه الجزيرة عدد من المتاحف العظيمة، فيها الكنوز الفذة التي تمثل مختلف الحضارات الإنسانية منذ ما قبل التاريخ وحتى الوقت الحاضر. وتضم الجزيرة المتاحف القديم والجديد وبيرجاموم وبود والتي أصابها ما أصابها في الحرب العالمية الثانية من تدمير، وعملت مؤسسة المتاحف الألمانية على تجديدها وترميم الأعمال الفنية، وإعادة العروض فيها منذ الخمسينيات من القرن العشرين، ومازالت تطور الموقع حتى يومنا هذا.

لقد كنت محظوظا ذات شتاء بأن أقمت في مكان قريب من محطة القطارات الرئيسية في برلين، حيث كنت قريبا من جزيرة المتاحف، إذ كان يستغرق الوصول إليها دقائق معدودة لقضاء معظم النهار فيها. إذا كنت ناويا زيارتها فتهيأ للوقوف ساعتين أو أكثر في صف الانتظار للحصول على تذكرة الدخول، وذلك بسبب الازدحام الكبير للأشخاص القادمين من أنحاء العالم لزيارة تلك المتاحف. لقد زادت وتيرة التجديد في المنطقة منذ انهيار جدار برلين، ولكن العمل لا يؤثر على حركة الزوار في المكان. وسنركز في هذه المقالة على المتحف الجديد كما يسمى، ولكنه ليس جديدا بالمعنى الحرفي؛ إذ يعود بناؤه إلى ما قبل منتصف القرن التاسع عشر. وسنبين فيما يلي تاريخ عمارته وبعض أهم الأعمال الفنية في مجموعته.

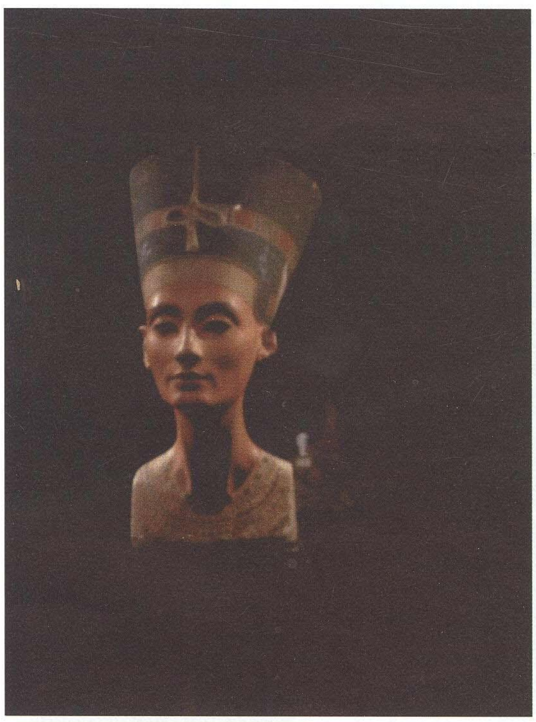
د. خالد الحمزة

ناقد وباحث - الدنمارك

تاريخ المتحف وعمارته

عندما أمر الملك البروسي فريدريك وليم الرابع بإقامة المتحف، وذلك في العام 1840م، كان المتحف القديم قد تم افتتاحه قبل هذا التاريخ بعقد من الزمن. وبإضافة هذا المتحف إلى المكان وقتها أقفل المربع المكون من القصر والكاتدرائية وثكنة الجيش، وبذا كأن أعمدة صورة الأمة الأربعة قد اكتملت. لقد كان هدف الباني من وراء إنشاء المتحف التثقيف بمنتج الحضارات والبحث فيها من قبل المتخصصين، فقد كتب على واجهة المتحف بحروف من ذهب «الجاهل فقط هو من يكره الفن».

حمل المعماري أوجست ستولر، كما أستاذه من قبله فريدريك شنكل الذي بنى المتحف القديم، فكرة أن المتحف يمتع ويعلم الزائرين بمبناه وبما يحويه من إرث الحضارات منذ العصر الحجري القديم وحتى الوقت الحاضر. ويؤكد ذلك المنحى جدران القاعة الكبيرة في مدخل المتحف ذات



نفرتيتي في المتحف

السلم التذكاري العظيم، بما تحويه من صور جدارية بالإفريسكو ومصبوبات جصية أنتجت خصيصا لتكمل الصورة الحضارية لما يقتنيه المتحف.

لقد صممت القاعات ليضم كل منها موضوعا محددا مثل الساحة المصرية والساحة الإغريقية وقاعة العصور الوسطى وغيرها. ويعكس التصميم الداخلي لكل منها ما تعرضه، وكذلك تقدم معلومات مكتوبة عن الحضارة وعن الأعمال الفنية المعروضة. بدأ افتتاح أجزاء من المتحف منذ العام 1850م. وطرأت تغييرات كثيرة على المتحف في بداية القرن العشرين لزيادة مساحة العرض. وقد أغلق المتحف أبوابه مع اشتعال الحرب العالمية الثانية في خريف العام 1939م. وقد نقلت وقتها بعض القطع وحفظت في أنفاق ومناجم ومخازن تحت الأرض، أما الباقي فقد تمت إحاطته بأكياس مملوءة بالرمل، إلا أن المبنى ومحتوياته لم تسلم من القصف في العام 1944م. وبدأ العمل بعد

توحيد ألمانيا في تجديد وترميم المبنى بشكل كبير. قام المعماري البريطاني ديفيد شيبرفيلد بإعادة بناء الأجزاء المتهدمة بنفس نسبها القديمة، ولكنه استخدم مواد حديثة وبأشكال بسيطة.

مقتنيات المتحف

تتوزع مجموعة المتحف على قاعات في الطابق الأرضي والمستويات الثلاثة فوقه. وخصصت قاعة أو أكثر للأعمال القادمة من حضارة معينة. وتجد بعض الحضارات عابرة للقاعات وكذلك للمستويات. ولقد خصص الطابق الأرضي لمقتنيات من الحضارة المصرية، وتقدم أعمالا ذات علاقة بالحياة الأخرى والآلهة والحياة اليومية في حوض النيل بما فيه السودان القديم.

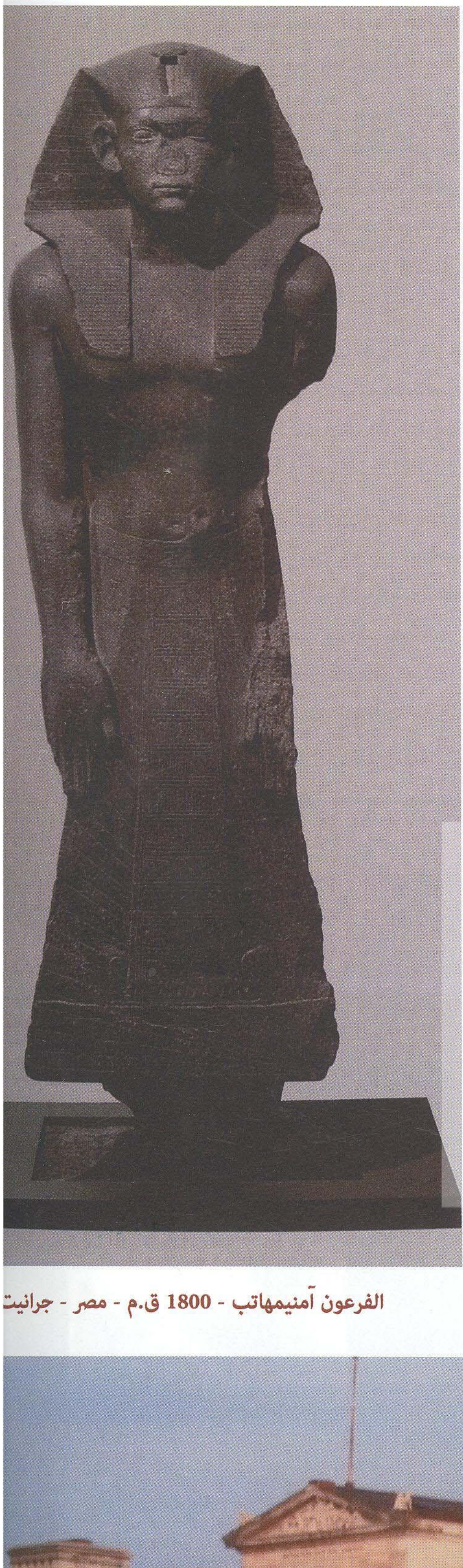
اهتم المصريون القدامى بالحياة الأخرى أكثر من اهتمامهم بالحياة الدنيا، وظهر ذلك جليا في التحنيط وفي المواد التي استخدمت في التوابيت والقبور، وفيما وضعوه مع الموتى من مجوهرات وملابس ذات سوية عالية، بالإضافة إلى الطعام والشراب. ولقد اتبعت هذه التقاليد منذ ما قبل التاريخ في مصر واستمرت عبر الحضارات التالية الفرعونية وما تلاها كالإغريقية والرومانية. ويوجد في القاعة عدة مدافن أحدها من القرن الثامن عشر قبل الميلاد لمنيتوهوتب وآخر لفتاة من القرن السادس قبل الميلاد، وثالث لعائلة من الفترة الرومانية.

تظهر الآلهة عند المصريين القدامى بأشكال عديدة، كبشر أو كحيوانات أو كبشر برؤوس حيوانات. وفي اعتقادهم أنها قد خلقت من قبل الإله الأعظم لتدير شؤون الأرض والحياة اليومية الأخرى، وهو الباقي في نهاية الزمن عندما تبتلع نون، وهي كتلة مائية عظيمة ليعود العالم إلى حيث بدأ. وتجد هنا تماثيل عديدة للآلهة مثل نيت من البرونز وكفت بالذهب، ويعود إلى نهاية القرن السادس قبل الميلاد. إنها شابة تجلس على عرشها برداء ملتصق بالجسد وطويل وتتزين بقلائد عديدة وتضع تاجا كبيرا على رأسها، وهي بارتفاع ستة عشر سنتيمترا فقط. أما أنوبيس فيمثل سائرا حيث رجله اليسرى متقدمة وله رأس ذئب، ويرتدي إزارا، وهو مصنوع من البرونز ويبلغ ارتفاعه خمسة عشر سنتيمترا. وتجد الآلهة باستيت وهي على هيئة قطة من البرونز، وقد عرفت بحنوها على المصريين وحمايتهم.

يوجد في هذه القاعة كذلك نحت بارز على الحجر الجيري من الأسرة السادسة، أي من ألفين وثلاثمائة قبل الميلاد، يصور قاربا ينقل أشخاصا عبر النيل بين الشمال والجنوب، أو بين الضفتين. لم يكن نهر النيل يعني ممرا مناسبا للانتقال فقط، بل دخل في المعتقد حيث آمن المصريون بأن الشمس والقمر ينتقلان بقوارب أيضا عبر السماء. وظهرت في فنونهم حيوانات بيئة النيل، ومثال ذلك الطبق الخزفي المرسوم بالأسود على خلفية زرقاء تركوازية، وبه ثلاث سمكات تشترك في رأس واحدة في الوسط. ويرى البعض أنها لا تمثل النيل نبع الحياة فقط، بل بها ترميز إلى الآلهة الثلاثة أمون ورع وبتاح أيضا.

خصصت غرفة «الحياة الأبدية» لعرض العديد من القطع الفنية ذات الاستعمال اليومي، وقد وجدت في المقابر مثل صندوق لحفظ مواد التزين وآلة الهارب ولعبة تشبه الشطرنج. وتدلل كلها على أنها لم تكتف بالتصميم الجيد المحقق لوظيفته فقط، بل تحمل رمزية ذات علاقة بالمعتقدات المصرية القديمة، أي أنها لا تفصل بين ما هو دنيوي وما هو للحياة الأخرى. كل تلك القطع التي ذكرناها مصنوعة من الخشب، وتعود إلى القرن السادس عشر قبل الميلاد. ولقد رسمت على جدران القاعة صورا توضح الحياة اليومية للمصريين واستخدامهم لتلك الأشياء.

انغمس الألمان في البحث الأثري في المنطقة الممتدة من جنوب أسوان إلى الخرطوم مبكرا، منذ العام 1844م؛ فقد درس المنطقة ريتشارد ليبسيوس وأتى بهدايا أعطيت له من قبل محمد علي حاكم مصر آنئذ، ثم اشترى قطعا أخرى من السوق. وكلها موجودة الآن في قاعة السودان وقاعة كنوز الملكة آمانيشاخيتو بما فيها مجوهراتها من القرن الأول الميلادي. ويوجد لدى المتحف نحت جداري بارز من مملكة ميروا، وبالتحديد من عاصمتها مدينة نجا. لقد كانت دولة عصية ومعاصرة للبطالمة والرومان. ويظهر في العمل مزج بين العناصر الإغريقية والمصرية الأمر المميز لفنون تلك المملكة.



الفرعون آمنيمهاتب - 1800 ق.م - مصر - جرانيت



واجهة المتحف الجديد

وخصص كذلك نصف المستوى الأول للحضارة المصرية. وهنا نجد العديد من تماثيل الفراعنة، مثل حتشبسوت، من الجرانيت بارتفاع متر تقريبا جاثية على ركبتيها وتقدم قربانا إلى الآلهة. وتبرز في المجموعة عدة رؤوس مصفوفة حول القاعة، وهي مصنوعة من الحجر بمختلف أنواعه، من جرانيت وبازلت وغيرهما. وهي تظهر تطور صورة الإنسان لدى الفنان المصري القديم عبر آلاف السنين.

وتجد حول الساحة المصرية صورا من القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من أن جزءا كبيرا منها قد دمرته الحرب العالمية الثانية فإنه مازال في الإمكان رؤية معابد مهمة مثل فيلة وحوروس في إدفو والكرنك. وتجد مناظر بالنحت البارز من معبد الشمس من 2400 قبل الميلاد. إنها تصور الحياة بما فيها من نشاطات إنسانية وحيوانات ونباتات كتلك القادمة من معبد حتشبسوت في طيبة المبني بعد بألف عام. وتقدم الأخيرة كذلك مواكب كرنفالية ومراكب ملكية تعبر النيل. وتظهر جنودا يحملون فؤوس الحرب، وآخرين يحملون أغصان الزيتون، بالإضافة إلى جنود داكني البشرة مسلحين بأقواسهم وسهامهم.

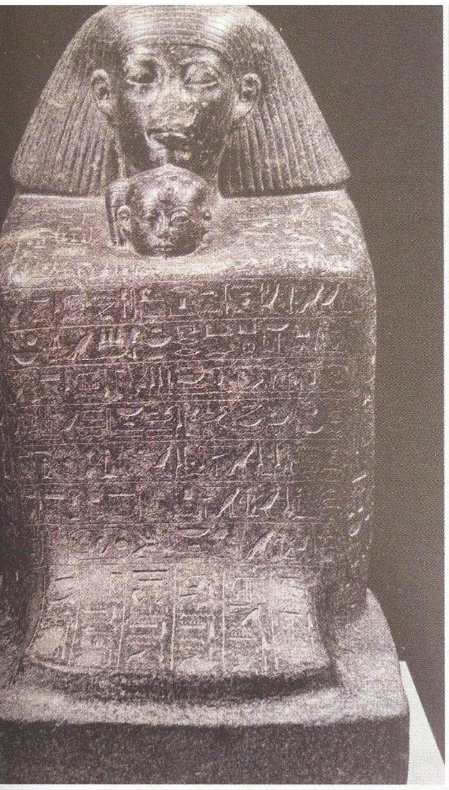
أما في الجهة المقابلة في المستوى الأول فتجد معروضات من فترتي ما قبل التاريخ والتاريخ المبكر. تنقلت هذه المجموعة إلى أماكن عدة عبر تاريخها منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر حتى عام 1952م، حيث وجدت مكانها هنا أخيرا. وهو أول متحف لما قبل التاريخ في أوروبا. وبلغ عدد قطع المجموعة قبل الحرب أكثر من مائة وثمانين ألف قطعة من أوروبا وآسيا وشمال أفريقيا، ولكن فقد الكثير منها أثناء الحرب وغنمت روسيا الكثير أيضا.

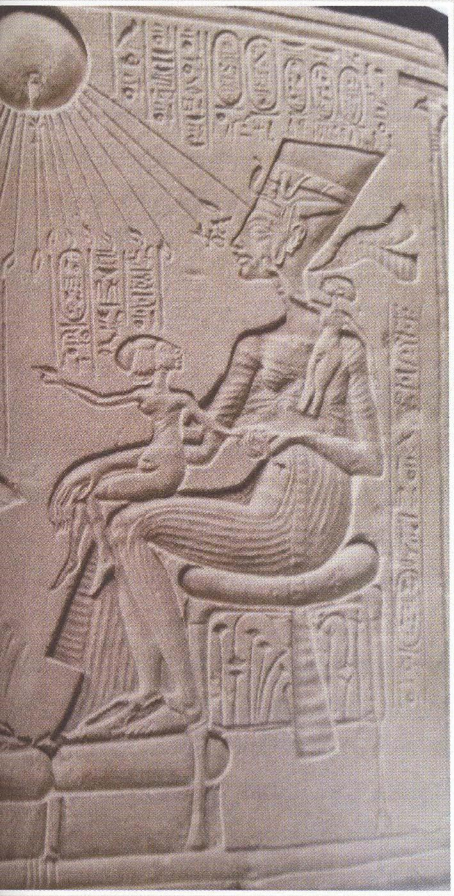
أتت هذه المجموعة من عمل هنريك شيلمان، حيث استطاع التنقيب في تروي جنوب الدردنيل، وبالفعل حقق اكتشافا مذهلا. فقد عثر على ما يقرب من تسعة آلاف قطعة من الذهب والفضة والنحاس. وناقض عقده مع العثمانيين وقاضوه؛ حيث ربحوا القضية ودفع لهم ما يقرب من ثلاثين ألف فرنك ذهبي كغرامة. وتبرع شيلمان فيما بعد بما يقرب من عشرة آلاف قطعة قبيل وفاته للدولة، ووجدت طريقها إلى هذا المتحف. ويبرز من بين قطع هذه المجموعة إناء من الفضة له مقبضان وبداخله مجوهرات ذهبية كانت قد لفت بقطعة من القماش المنسوج، وهي من عام 2500 قبل الميلاد.

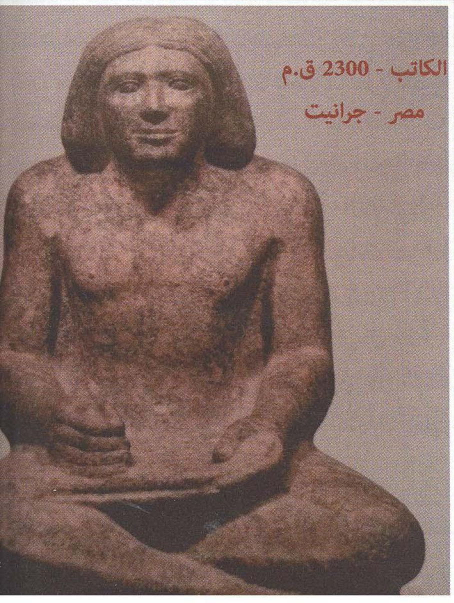
كانت قبرص مهمة كعقدة التقاء حضارات عديدة، وبسبب وجود مناجم النحاس فيها والتي استخرج منها منذ الألف الثالث قبل الميلاد. وأتى من هذه الجزيرة الجزء العلوي من تمثال أفروديت بطول سبعين سنتيمترا، تحمل حمامة بيدها اليسرى إلى صدرها وتمسك ثوبها بيدها الأخرى الممدودة بجانبها. إنها من الحجر الجيري من القرن الخامس قبل الميلاد. وتبدو واضحة فيها التأثيرات المصرية والإغريقية والفنيقية. كما تظهر تلك التأثيرات في تمثال مقبرة لسيدة أرستقراطية جالسة على عرشها من التراكوتا، أي الطين المحروق. ويبدو أنها كانت ملونة وهي من القرن الرابع قبل الميلاد.

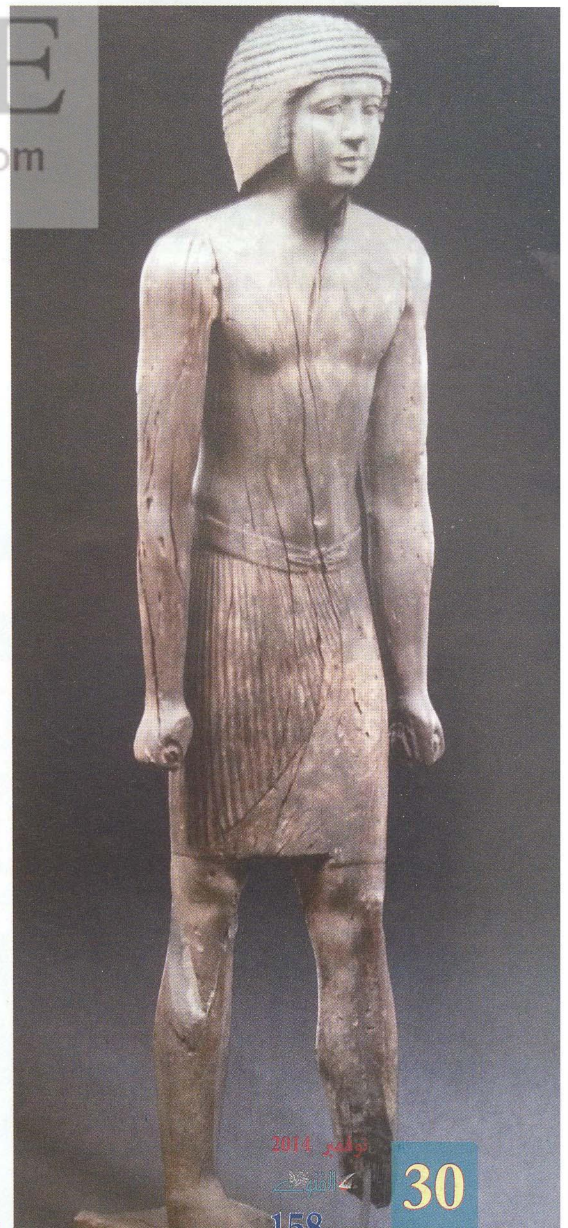
أما في المستوى الثاني من المتحف فتجد في نصفه الأيمن مقتنيات من الحضارة المصرية كذلك. لقد كان نحت الأشخاص من الموضوعات المهمة في النحت المصري القديم، ويعرض المتحف عددا من التماثيل بخامات متنوعة ممثلة لخمسة نماذج في الموضوع استمر إنتاجها لأكثر من ثلاثة آلاف عام. والنماذج هي الشخص الواقف في حالة المسير، والجالس على كرسي، والجاثي على ركبتيه، والجالس على الأرض متربعا. ونجد من الأول تمثالين حيث الرجل اليسرى متقدمة. ولقد استفاد الإغريق من هذا النموذج مبكرا، ثم طوروا الوقفة إلى ما يعرف بالكونترابوستو. أما من الثاني فنجد تماثيل تتميز بالتركيز الشديد كتمثال ميثن من حوالي 2600 قبل الميلاد، وهو بارتفاع نصف متر تقريبا ومن الجرانيت الوردي. ونجد كذلك تمثال شيرتيهوتب بالحجر الرملي البني الفاتح من عام 1850 قبل الميلاد.

ومن الجالسة القرفصاء نجد تمثال سيننموت وهو طبيب ومعماري وأستاذ بنت حتشبسوت الوحيدة


سننموت - 1475 ق.م - مصر - جرانيت

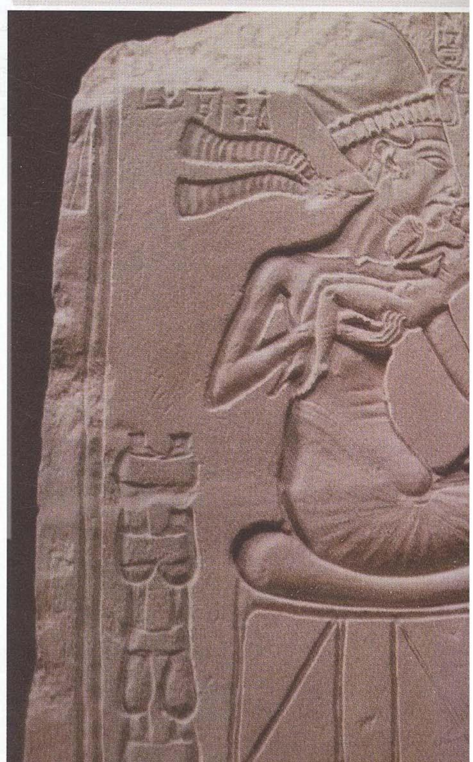

مذبح منزلي - 1345 ق.م - مصر - حجر جيري

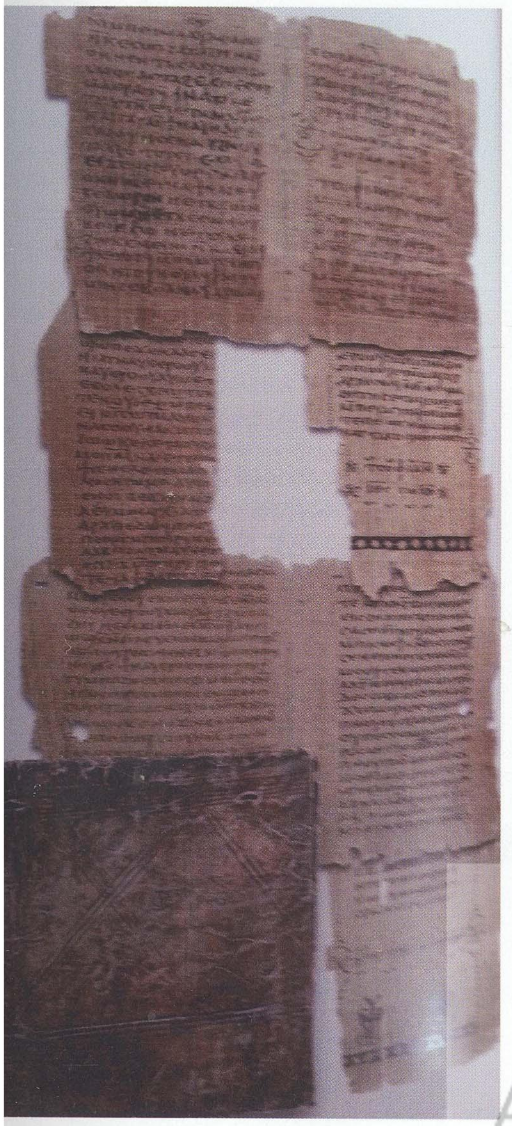

الكاتب - 2300 ق.م
مصر - جرانيت


رجل - 2400 ق.م - مصر - خشب



إناء خزفي - 1292-1550 ق.م - مصر





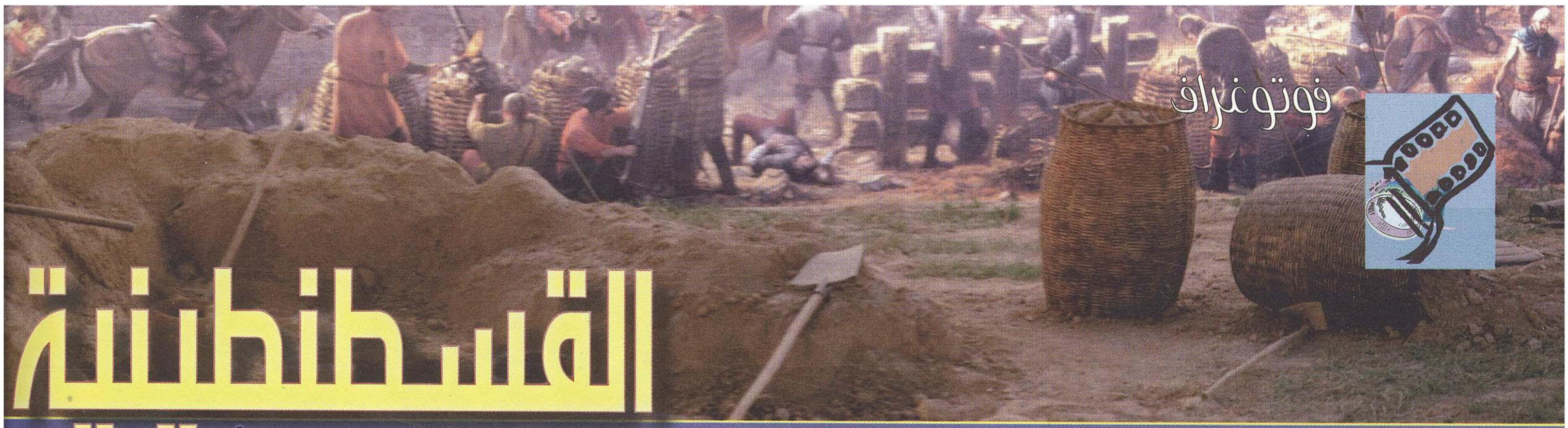
نص من إنجيل ماريا المجدلية - القبطية - 638-306 م - مصر- ب

نفرو رع. إنه من الجرانيت الفاتح ومن عام 1475 قبل الميلاد. وترى البنت الصغيرة في حضنه، حيث يظهر رأسها فقط أمام ذقنه. ومن النموذج الأخير نجد أحد الكتاب المصريين، وهو درسينج، من حوالي عام 2300 قبل الميلاد. إنه من الجرانيت ويمارس الكتابة ويجلس على قاعدة دائرية الشكل. ويبرز فيها السن المتقدمة للكتاب، وقد وضع بعضها في معبد الكرنك وقدست في العصور التالية.

عملت بعثة ألمانية وبتمويل من جيمس سيمون في تل العمارنة بين عامي 1911 و1914م، وعثرت على مشغل نحات. كان الاكتشاف مهما إذ عثر فيه على الكثير من المنحوتات في أطوار مختلفة من الإنجاز، وكان أغلبها جصيا كنماذج يتم العمل على منوالها، ويوجد العديد منها في المتحف. ووجد في الموقع كذلك منحوتات بارزة، مثل تلك التي تصور عائلة إخناتون وتغمرهم أشعة الشمس. ونجد رأس إخناتون نفسه من عام 1350 قبل الميلاد، ورأسين آخرين واحد جصي لإخناتون والآخر جرانيتي لنفرتيتي. ولكن درة المتحف ومقصد الزوار هو التمثال النصفي لنفرتيتي المشهور عالميا.

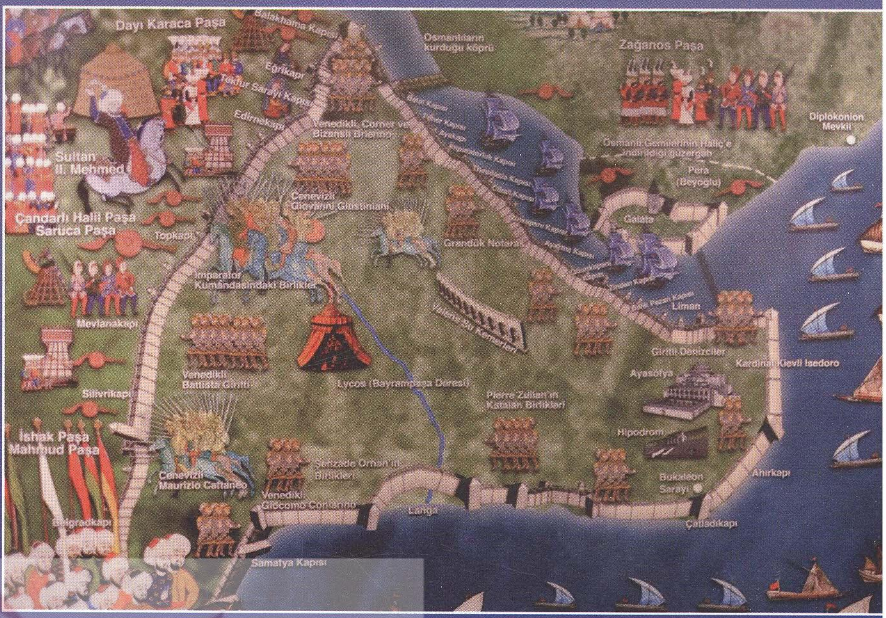
تحفظ في المستوى الثاني، وفي قاعة منه، في أربع مناضد عرض وتحت الزجاج، وثائق بردية. تتكون المجموعة من عدة آلاف من المخطوطات، وهي واحدة من المجموعات المهمة في العالم. وتحوي بالإضافة إلى ذلك الكثير من كسر الخزف والحجر الجيري والجلود والورق المكتوب عليها، وذلك منذ الدولة القديمة في مصر وحتى العصور الوسطى. وهي بكل اللغات القديمة تقريبا كالمصرية والهيراتية والديموطيقية والقبطية، بالإضافة إلى العربية. ونجد من الأدب بردية بها قصة سنوهي بالهيراتية من عام 1800 قبل الميلاد. وهناك نصوص دينية وعلمية في مختلف المجالات، بالإضافة إلى سجلات رسمية كالمراسلات والعقود والفواتير والقوانين وغيرها.

تعرض قطع فنية من فترة ما قبل التاريخ والتاريخ المبكر في الجهة الأخرى من هذا المستوى. وتجد قطع كثيرة من القبائل الجرمانية من القرن الأول الميلادي، وقطع من العصر الكارولنجي ومن شمال أوروبا وغربها. ويستمر عرضها في قاعات المستوى الثالث من مبنى المتحف. فنجدها تحوي فؤوسا وجماجم وهياكل عظمية لحيوانات من العصر الحجري. وهناك أوان فخارية عليها زخارف هندسية من العصر الحجري الحديث، وأدوات حساب الوقت من عصور مختلفة. وتجد أيضا مجوهرات وأدوات مختلفة من القرنين الثامن والتاسع قبل الميلاد. وكثير من الآثار السكثيانية والسلتية، كالقطع المعدنية والدروع والأواني الخزفية. هذا هو المتحف الذي قصد منه الإمتاع والتعليم، وهو بحق بمقتنياته - وبما يصاحبها من صور ومعلومات مكتوبة - كتاب ثري بخصوص الحضارات القديمة.



القسطنطينية

مدينة الأمجاد الحربية



خريطة المعركة

القسطنطينية هي الاسم القديم للعاصمة التركية اسطنبول، وكانت عاصمة الإمبراطورية البيزنطية العتيدة.
في العام ١٤٥٣ حاصرتها الجيوش العثمانية بقيادة السلطان الشاب محمد الفاتح الذي أقام قلعة منيعة مقابل المدينة، فطلب الإمبراطور البيزنطي النجدة من البابا ومن دول أوروبا، خصوصا من مدينة البندقية في ايطاليا؛ لقربها النسبي وتوافر السفن البحرية، وتم إحكام المتاريس البحرية والبرية حول المدينة، لكن بخدعة عسكرية قام الجيش العثماني بتفكيك السفن البحرية ونقلها بواسطة الثيران إلى الجهة الأخرى من المدينة؛ لترسو على شواطئ القسطنطينية، ودب الحماس في الجيش العثماني ليدخل السلطان محمد الفاتح المدينة مظفرا.
وللاحتفال بذكرى هذه المعركة التاريخية التي استخدمت فيها المدافع الكبيرة للمرة الأولى، أُنشئ متحف بانورامي للمعركة مقابل القلعة مباشرة، وجسد المعرض المعركة وكل ما يتعلق بها في أجواء كأنها حقيقية، ولاحظت الكم الكبير من طلبة المدارس يستسقون معلوماتهم من الصور والمجسمات، حيث إنها أفضل في إيصال المعلومات، وصدق من قال: «الصورة تغني عن ألف كلمة».

صالح تقي

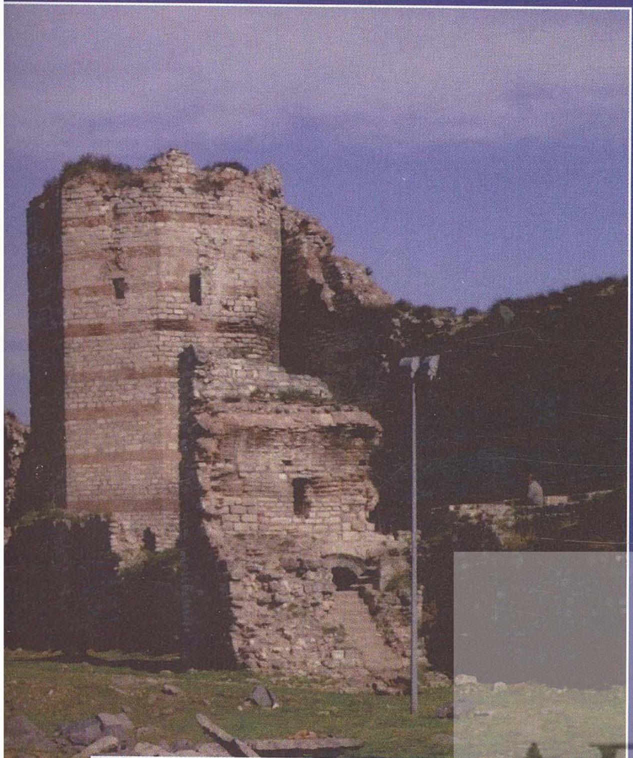
مصور فوتوغرافي - الكويت

القلعة المنيعة التي أقامها محمد الفاتح

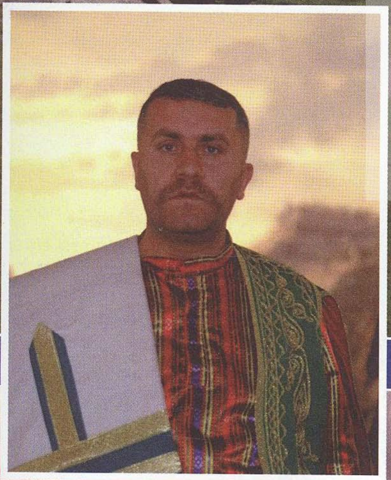




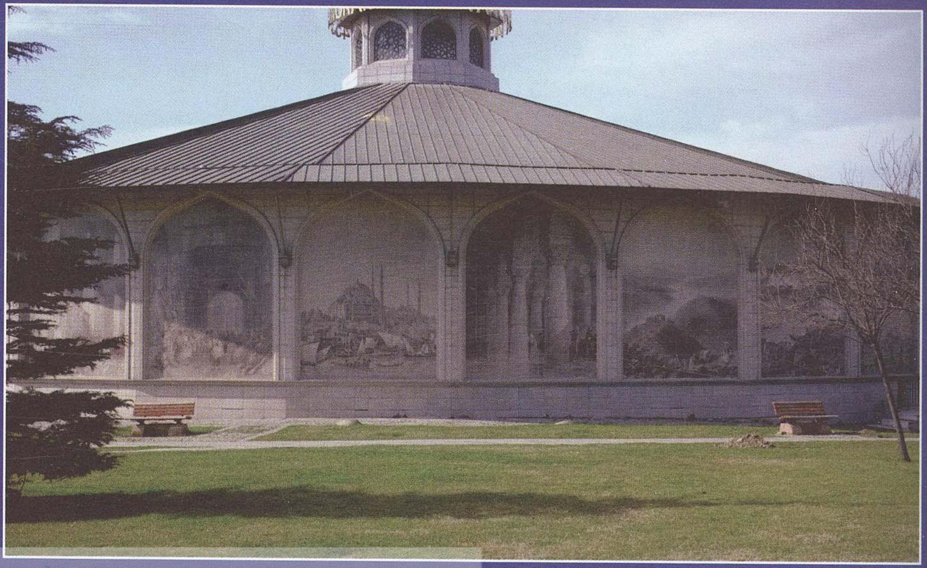
بانوراما المعركة



سور القلعة



جندي ع





مدفع البارود



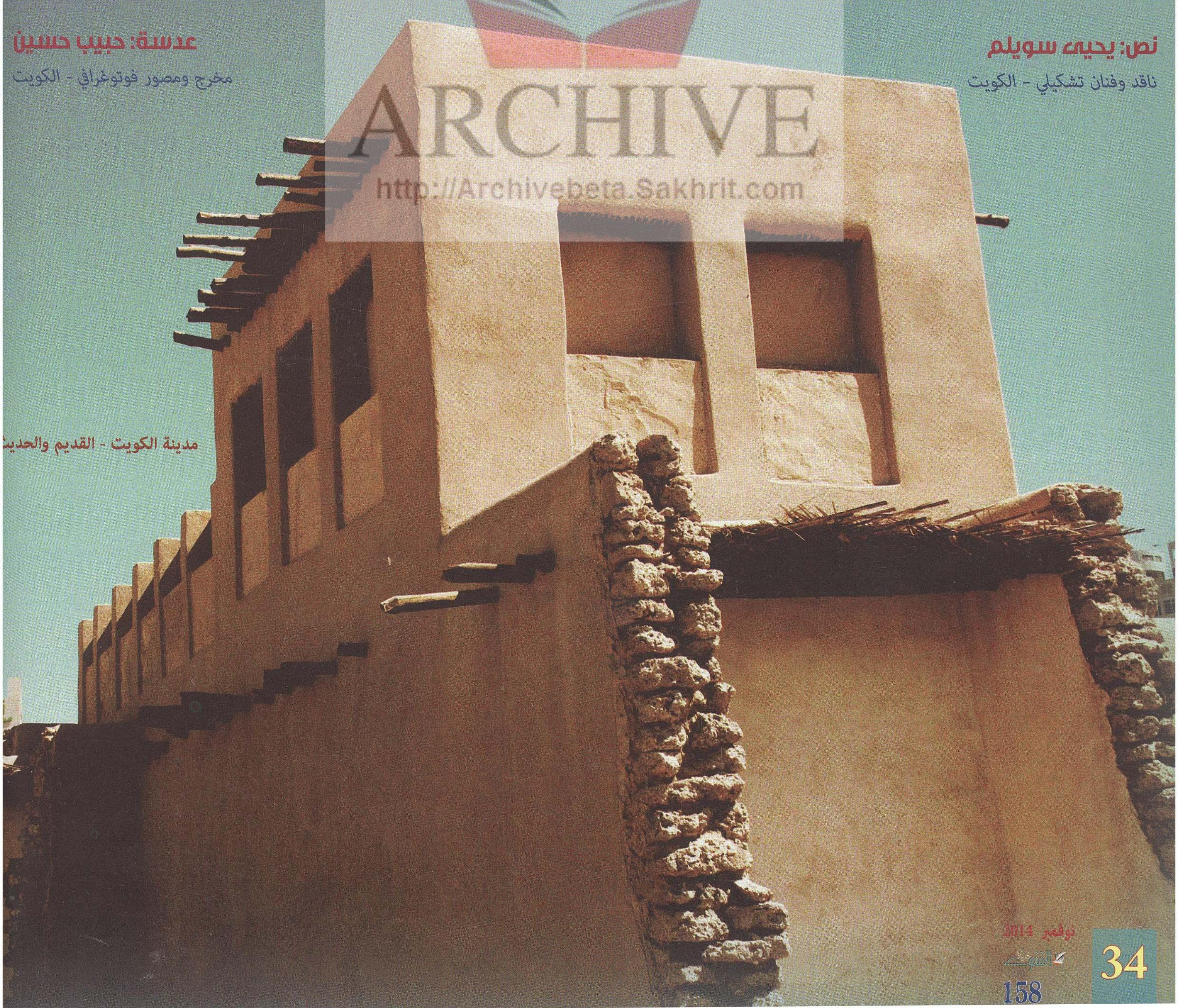
مشاهد معمارية تحولت إلى لوحات تشكيلية

جاءت الصور الفوتوغرافية «لمحات» لصور ثابتة من مشاهد معمارية مختلفة.. واستعراض لجماليات تفاصيلها.. لقطات ترقى إلى لوحات تشكيلية بحس مخرج يتقن لغة الكاميرا وتقنياتها المتجددة، ويماثل في استخدامها الرسم عند تعبيره بالفرشاة.

وفن العمارة من الفنون التي لها اتجاهات، ولها أغراض نفعية، واحتياجات اجتماعية، وأسس اقتصادية، أنشأها الإنسان وصنعها من مواد صلبة متينة، وقد ابتكر المعماريون أشكالا وطرزا مختلفة لعمائرهم، صممت بأساليب جميلة تتلاءم مع الإحساس الفني والشعور بما يشغله البناء من العظمة وشموخ الفراغ الذي يشغله. ويصف جاستون فييت جماليات إحدى العمائر (مسجد السلطان حسن): لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة، اشترك فيها الأوركسترا بكل عناصره في عناية ودقة بالغتين، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأنها، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره إلى أعماق النفس والعناصر الفنية للمفهوم المعماري ككل.

نص: يحيى سويلم
ناقد وفنان تشكيلي - الكويت

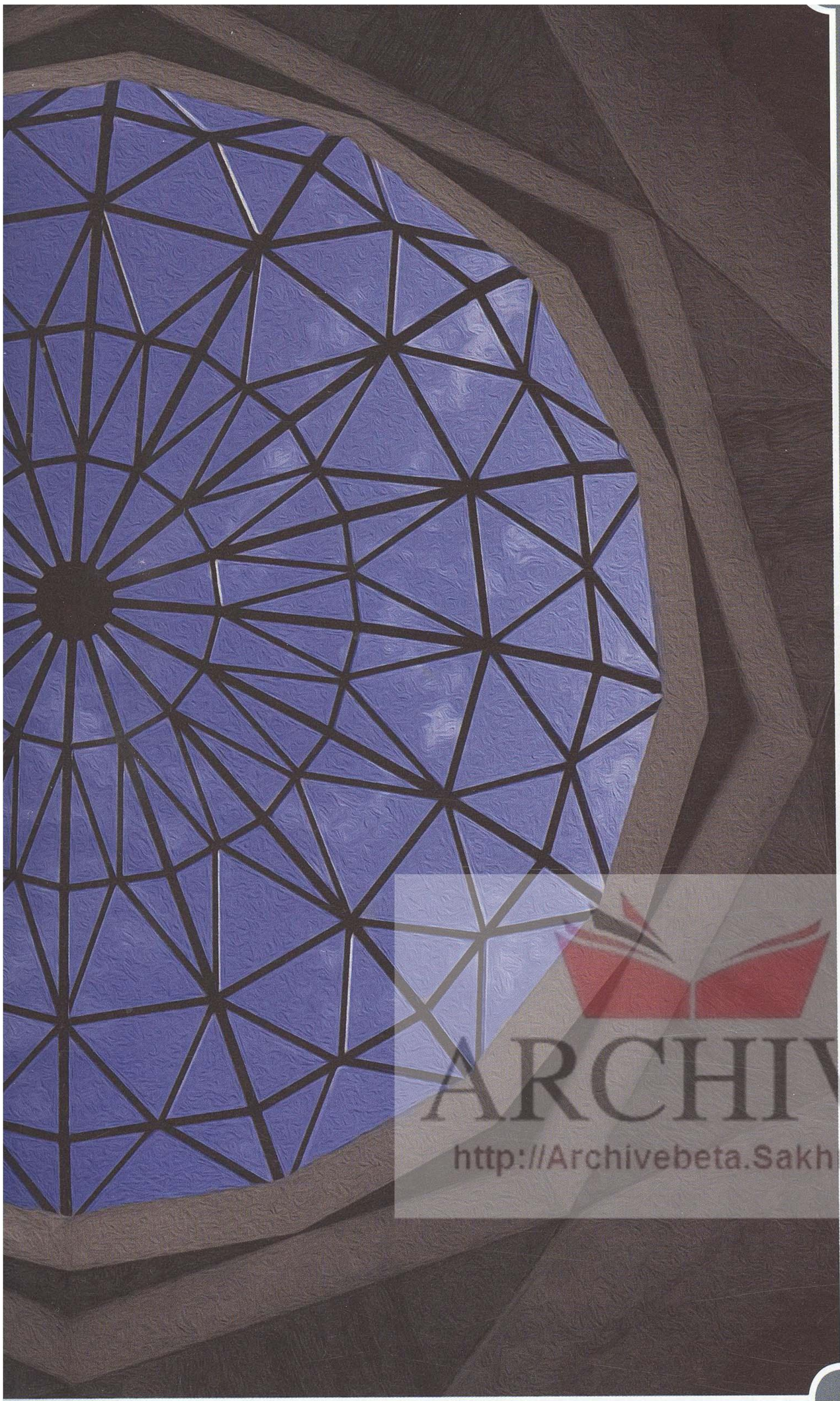
عدسة: حبيب حسين
مخرج ومصور فوتوغرافي - الكويت



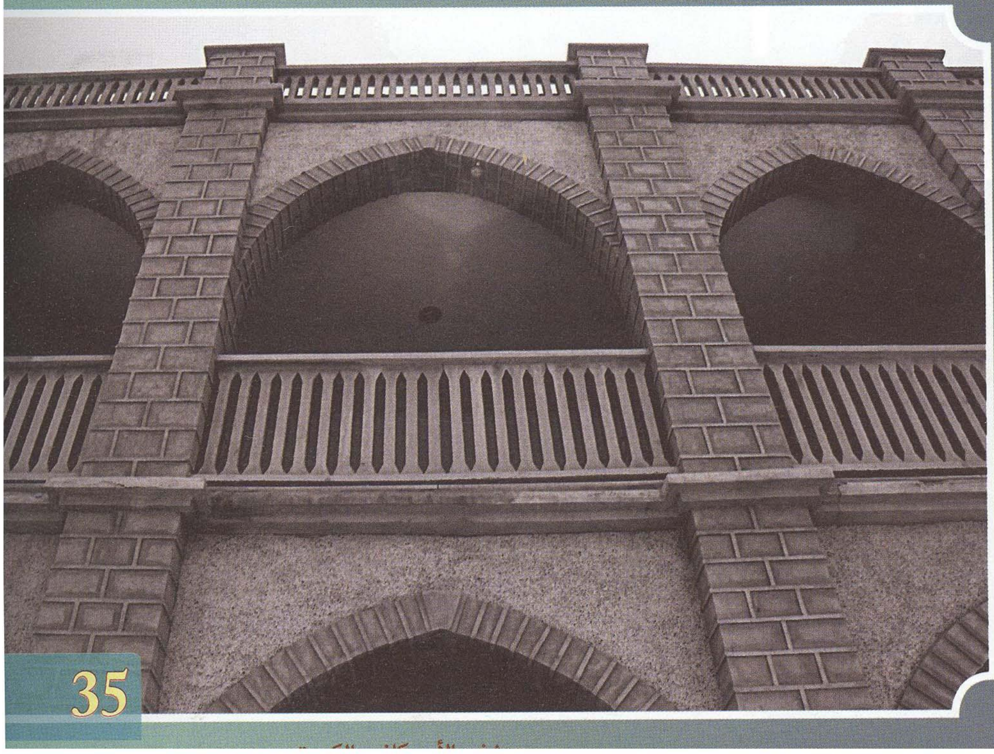
مدينة الكويت - القديم والحديث

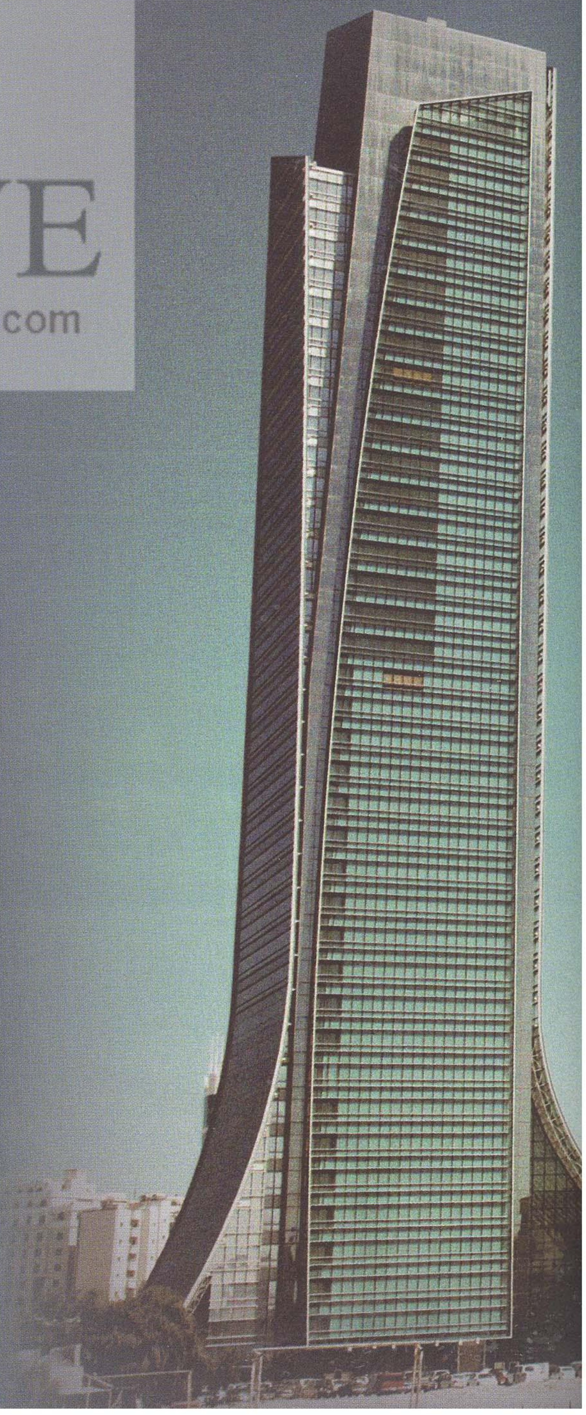
ويتبع المعماريون بعض القواعد المنظمة، فينبغي أن تظهر العمارة بالصورة التي صممت من أجلها - الشكل يتبع الوظيفة - كما يجب أن تستخدم الخامات كالحجارة وقوالب الطوب والخشب وسبائك المعادن المختلفة من الصلب والحديد المطاوع والنحاس والألمنيوم والزجاج الشفاف والملون والهياكل الحديدية والخرسانات طبقا لخواصها ليكون استغلال الخامة استغلالا سليما.

وبازدياد المدنية ازدادت الأنماط المعمارية والمحاولات المتعددة الأغراض ونهضت التعاليم الجمالية الحديثة في الفن المعماري في المباني السكنية والقصور الضخمة والمباني الجنائزية والنصب التذكارية والمقار الرسمية والمشافي والمساجد والمعابد الدينية ودور المسارح والعروض السينمائية والسكك الحديدية وخلافه.



القبة - الكوت - الكويت







هامبورغ - ألمانيا



شيكاغو - أمريكا

وكثيرون هم من يقرون بجمال مدينة الكويت القديمة وعمارتها التي تتميز بالبساطة والمباشرة وهندستها المجردة وجدرانها البيضاء، وتبرز تحت السماء الزرقاء الصافية وساحل بحرها الممتد بطول رمال صحرائها.

هذا وقد عرفنا الفنان حبيب حسين مصورا ومخرجا سينمائيا متمرسا بما قدمه من أفلام تسجيلية وعلمية، منذ حصوله على بكالوريوس الإعلام من الولايات المتحدة في العام 1977 والتحاقه بتلفزيون الكويت عندما أخرج مجموعة أفلام قصيرة لبرنامج «افتح يا سمسم» في العام 1979، وقدم بعد ذلك العديد من الأفلام نذكر منها «إيكاروس.. العمارة في الكويت.. هوية مفقودة» واكتشافه مشاهد ومناظر خلابة في رحلة خليجية وبوم المهلب، واهتمامه بحماية البيئة وإظهاره التباين بين الجميل والقبيح في فيلم «المحميات الملاذ الأخير» إلى غير ذلك من أعمال فنية متكاملة للحقيقة والفن والجمال، أقل ما توصف به تلك الأعمال أنها تصوير نزيه وصادق للأحداث، وتحمل عادة وجهة نظر فنية وثقافية، ورسالة للتبليغ والإعلام والتأثر والإيحاء، وعادة ما كان يمر بمراحل في اختياره رؤية مجددة وانتقاء اللحظات المعبرة بعمق لقطاته، وليس مجرد نقل الواقع فقط، بل اختيار يؤسس على بناء معنى وشكل لمضمون الرسالة.



مسجد الشيخ زايد - الإمارات العربية المتحدة

تجاوزن ثقافة الشعارات

وعبرن التابوهات إلى العالمية

نساء السينما الفلسطينية

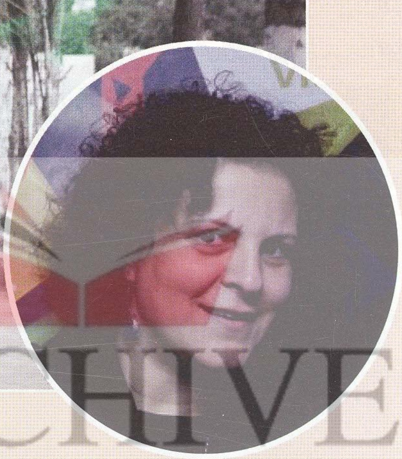
يكاد اتساع موجة الحضور النسائي، في السينما الفلسطينية، يعيد طرح أسئلة سينما المرأة، التي تراجع الجدل حولها، لتبقى من دون حسم، بعد طول تداول، تراكمت خلاله أزمات الفيلم العربي، ليطغى بعضها على الآخر.

اتجاه الموجة، نحو التحول إلى ظاهرة، يأخذ أكثر من منحى، ففي السنوات الماضية توالت الأفلام التي تنتجها سينمائيات فلسطينيات، ونافست على جوائز في مهرجانات عالمية، وأظهرت قدرا أكبر من الحساسية في التعامل مع قضايا المرأة، وقراءة القضايا العامة بعيون النساء، وتمكنت من إثارة ضجة في الإعلام العربي، برغم قلة عرضها في العواصم العربية.

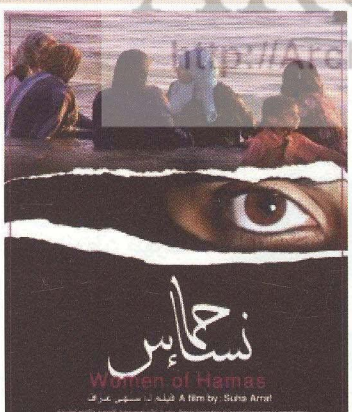
جهاد الرنتيسي
كاتب - الأردن



من فيلم «فيلا توما»



المخرجة سهى عراف



بوستر فيلم «نساء حماس»

قد تكون أفلام المخرجة الفلسطينية سهى عراف المقيمة في الجليل الأعلى هي الأكثر اشتباكا مع قضايا النساء، من خلال فيلميها «فيلا توما» و«نساء حماس» اللذين أضاءا زوايا معتمة في الحياة اليومية.

قسوة النساء المقهورات حينما يملكن سلطة ما على نساء أكثر ضعفا، قضية جرت العادة على طرحها في دراسات ومحاضرات وسينمارات علم الاجتماع، إلا أنها وجدت مكانا على الشاشة الفلسطينية من خلال «فيلا توما» الذي عرض في مهرجان البندقية، وأثارت هويته ضجة في مصر وإسرائيل، لم تنته بمنعه من العرض في مهرجان الإسكندرية بسبب تمويله الإسرائيلي، ومطالبة وزارة الثقافة الإسرائيلية المخرجة بإعادة التمويل لإصرارها على نسبه الفلسطيني.

يروي الفيلم الروائي الأول للمخرجة عراف قصة عائلة أرستقراطية فلسطينية مكونة من ثلاث شقيقات، في عقدهنّ الرابع (جولييت وفيوليت وأنطوانيت) يسكن مدينة رام الله خلال فترة الانتفاضة الثانية، يعانين من الوحدة، الشعور بالغربة المضاعفة عن مجتمع المدينة، وتغرقهن عزلتهن في العيش على ذكريات الماضي.

تحاول المخرجة، من خلال مسارات الأحداث، تحديد موقع المرأة على خارطة التناقض الطبقي والديني اللذين تطغى عليهما تناقضات أخرى يفرضها واقع الاحتلال وتحولات المجتمع الفلسطيني خلال واحدة من مراحله التاريخية الحرجة.

طريقة تناول المخرجة للفكرة، المستوحاة من مسرحية الأخوات الثلاث لأنطون تشيكوف، وتحاكي قصة عزلة صاحبة فندق «رام الله» الذي يعد أقدم فنادق المدينة، قدمت الفيلم وصاحبته، بصورة مختلفة عن فيلم «نساء حماس» الوثائقي، الذي كاد الجدل حوله يقتصر على نخب سياسية وثقافية فلسطينية، طريقة تناول المخرجة لهذه الفكرة اختلفت حول ما إذا كان الفيلم لمصلحة حماس أو ضدها.

يركز فيلم «نساء حماس» على دور المرأة، في تلك الحركة، والذي ظهر واضحا في الانتخابات العامة، والتي أدت إلى وصول الإسلاميين بقوة للمجلس التشريعي.

إلا أن القضية الأكثر إثارة للجدل تمثلت في كيفية تعامل نساء حماس مع فكرة الموت والفقدان، ليظهر الفيلم العذابات التي تختفي وراء الهتافات والزغاريد، وتظهر بشكل لا شعوري في الحياة اليومية.

وفي فيلمي سهى عراف، الروائي والوثائقي، تقدم المخرجة شخصيات مركبة تجمع بين التحدي والانكسار، القوة والضعف، لتثير زوابع من الأسئلة تصعب الإجابة عنها، وإن كثرت الاجتهادات.

المخرجة نجوى النجار، المقيمة في الأراضي الفلسطينية، تتناول قضايا المرأة من زوايا مختلفة في أفلامها «عيون الحرامية» و«المر والرمان» و«جوهر السلوان» التي لا تخلو من إضافات نوعية لسينما مرت بمراحل مختلفة منذ ثلاثينيات القرن الماضي.

مشاركة نجمين عربيين هما خالد أبو النجا وسعاد ماسي في الفيلم الروائي «عيون الحرامية»، وتناول العمل تجربة فلسطينية في المقاومة، حظيت باحترام المجتمع المحلي، حد من استحواذ القضايا النسوية على اهتمام أوسع في سياق الأحداث، إلا أن الهم النسوي كان حاضرا في التفاصيل، يطل برأسه بين لحظة وأخرى.

ظهرت المرأة في الفيلم باحثة عن أمان مفقود، سلبية إلى حد الخشية من البوح بما تريد، صابرة على معاناتها المزدوجة في مجتمع ذكوري يعاني من الاحتلال الذي يفقد الحياة طبيعتها المألوفة في المجتمعات العربية المجاورة.

لكن هذه السلبية لم تحل دون إبراز القيمة الحقيقية للمرأة التي ظهرت في الجانب الآخر من الصورة، جذور وامتداد للمقاوم العائد بعد غياب، وأمل في المستقبل تجسده طفلته وهي تكبر.

يختلف الأمر مع الفيلم الروائي «المر والرمان» الحائز جائزة يوسف شاهين في مهرجان الرباط الدولي، والذي يحكي - من خلال بطلته قمر التي قامت بأداء دورها الفنانة ياسمين المصري - قصة معاناة زوجة الأسير



المخرجة نجوى النجار

في مجتمع محافظ، حيث يكاد الزمن يتوقف خلال وجود الزوج زيد الذي يؤدي دوره الفنان أشرف فرح في الاعتقال الإداري.

ظروف الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية، وأثرها في حياة المواطن، تمثل إطارا عاما لأحداث الفيلم، تمس عصبا اجتماعيا عاريا ولا تصادره؛ ليأخذ سجن العادات والتقاليد هامشا أوسع من هامش الاعتقال الإداري، حيث القيود الإضافية التي يتم فرضها على الزوجة، وتدخلات العائلة في حياتها اليومية.

تطفو على السطح صعوبات الفقدان المعنوي للزوج، في المجتمع الفلسطيني، والشعور بالوحدة والحرمان، اللذين تتحداهما البطلة، بالعودة إلى الرقص، في فرقة فولكلورية، برغم المضايقات التي تواجهها.

معاناة الأم تكمل الناقص من صورة المرأة، فهي مطالبة بشد أزر ابنها لدى اعتقاله، وشحذ معنوياته خلال زيارته في السجن، والاحتفاظ بصورة المرأة القوية في البيت لسد الفراغ الذي خلفه واستمرار الحياة على طبيعتها في ظروف غير طبيعية، ومعاناة نفسية ناجمة عن غياب الابن.

وفي فيلمها التسجيلي جوهر السلوان، تتعامل المخرجة نجوى النجار مع المرأة باعتبارها حارسة للذاكرة، تروى من خلال قصة «سينما الحمرا» المغلقة، تاريخا غير مكتوب، للحياة الاجتماعية في القدس، قبل الاحتلال.

تستند المخرجة في إنتاجها السينمائي إلى إرث من النجاحات، حققتها في أفلامها السابقة، حيث انتزع فيلمها «ياسمين تغني» الذي يروي قصة حب اعترضها «الجدار العازل» عددا من الجوائز في مهرجانات عالمية، من بينها «جائزة السلام» في مهرجان «بودروم» الدولي، والجائزة الأولى في مهرجان «فيكا» الذي يقام في البرتغال، إضافة إلى جائزة في مهرجان «لوكارنو» السينمائي في سويسرا، وفيلم «وديع ونعيمة» الذي حكى قصة الجد والجدة والبحث عن البيت العتيق، وحظي بعدد من الجوائز، بينها جائزة مهرجان HRWIFF السينمائي الدولي، الذي يقام في مدينة نيويورك.



مشهد من فيلم «عيون الحرامية»

حساسية المرأة في التعامل مع فكرة الوطن ظهرت بوضوح في الفيلم الروائي «ملح هذا البحر» للمخرجة الأمريكية من أصول فلسطينية آن ماري جاسر، الذي يدور حول فتاة عائدة لوطنها الأم، بجواز سفر أمريكي.

تواجه بطلة الفيلم الرومانسي «ثريا»، التي تؤدي دورها الفنانة الأمريكية من أصول فلسطينية سهير حماد ظروفا صعبة في الأراضي الفلسطينية، وتتمكن بمساعدة صديقها عماد، الذي يؤدي دوره الفنان صالح بكري، من العثور على بيت العائلة في يافا.

من خلال حواراتها في الفيلم، تظهر ثريا إصرارها على البقاء في الأراضي الفلسطينية في الوقت الذي يحلم صديقها، المقيم في مخيم «الأمعري» القريب من رام الله، بالهجرة إلى كندا.

ويعد الفيلم من إنجازات السينما الفلسطينية، حيث رُشح لفئة أفضل فيلم أجنبي في مهرجان «كان» في العام 2009، وحاز جائزة أفضل سيناريو في مهرجان دبي السينمائي، وأفضل فيلم في مهرجان ميلانو، برغم أنه الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرجة آن ماري جاسر.



المخرجة آن ماري جاسر

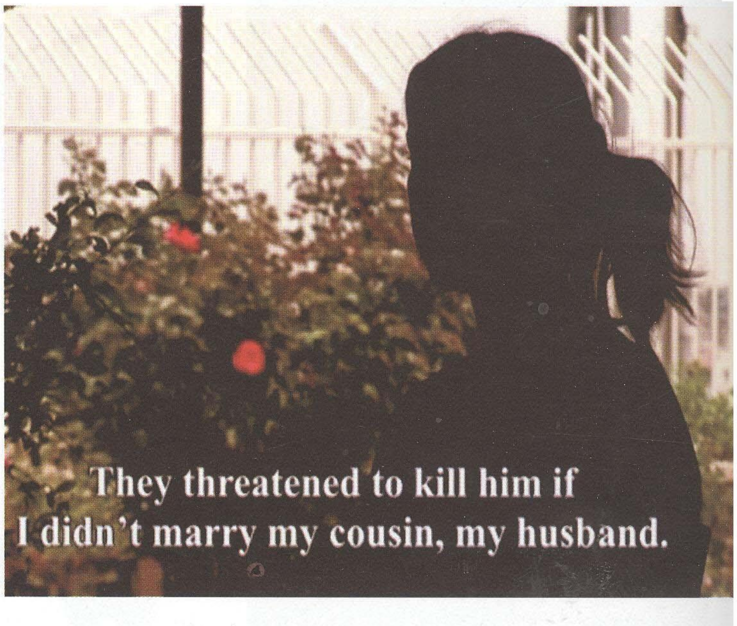


مشهد من فيلم «ملح هذا البحر»

المخرجة غادة الطيراوي تقترب من المسكوت عنه اجتماعيا في معالجتها لقضايا المرأة، بتعرض فيلمها التسجيلي «فرط رمان الذهب» للاعتداءات والتحرشات الجنسية التي تقع على النساء ويضطررن للتكتم عليها.
للاقتراب من الواقع الاجتماعي الفلسطيني، يغرف الفيلم من الموروث الاجتماعي باستخدامه إحدى الحكايات الواردة في كتاب «قول يا طير» التراثي للباحثين شريف كناعنة وإبراهيم مهوي.
الحكاية التي ترويها خلال الفيلم الحكواتية الفلسطينية دينيس أسعد، المقيمة في حيفا، تتناول قصة فتاة تدعى فرط الرمان ذهب، تدرس في أحد الكتاتيب، تصمت عنما تراه، وتلاحقها تبعات صمتها أينما حلت، لتتهم بالجنون.
في موازاة الحكاية التراثية، يروي ضحايا اعتداءات جنسية، قام ببعضها الأقارب، قصصهن من خلال الشاشة، لتسجل المخرجة نقطة، على ظاهرة الصمت النسوي، المتوارث في المجتمع الفلسطيني، شأنه شأن المجتمعات العربية.
تطفو على سطح الحكي قصص حرمان فتيات من شبان رغبن في الارتباط بهم، وأمهات يرفضن تصديق بناتهن خلال شكاواهن من وقائع يفترض السكوت عنها، تماشيا مع الخوف على السمعة، لتاخذ العلاقة بين الأم وابنتها طابع الشك والقسوة من ناحية، ومعاقبة الضحية على ذنب لم تقترفه من الناحية الأخرى.
«فرط الرمان ذهب» من الأفلام التي لا تكف عن طرح أسئلة، من قبيل التساؤل حول اتساع الظاهرة التي يتعرض لها الفيلم، وحضورها في الموروث العربي، لاسيما أن الموروث لم يتوقف، عند الفترة التي تعرض لها كتاب «قول يا طير»، فمن بين الأمثال الفلسطينية الدارجة بين الفلسطينيين، مثل يقول «غلب بستيرة ولا غلب بفضيحة»؛ ليتمخض عن تداخل الأسئلة سؤال حول ما إذا كانت الظاهرة، تعيد إنتاج نفسها، مستفيدة من صمت النساء، عما يلحق بهن.
برغم حساسية القضية التي يطرحها، تعامل الجمهور الفلسطيني مع الفيلم باعتباره من الأفلام التوعوية، وإن أظهرت بعض القطاعات النسائية ميلا إلى أن القضية المطروحة محدودة ولم تتحول إلى ظاهرة.



المخرجة غادة الطيراوي



لقطة من فيلم «فرط الرمان ذهب»

المخرجة المقدسية ديما أبو غوش أمسكت عصا التابوهات من منتصفها، وهي تحاول كسر نمطية صورة الفلسطيني أمام العالم بفيلمها التسجيلي «أول حب» الذي يركز الأضواء على أحلام وأوهام المراهقات.
بطلات الفيلم من طالبات المدارس، حيث تدور الحكايات حول الحب الأول، الاستجابات السريعة، خيبات الأمل، وتمتد لتشمل قريبات، انتهت قصصهن بالزواج.
الحكايات الأقرب إلى الشهادات لا تخلو من إشارات إلى دور العائلة المفترض في التوجيه وضرورات مصارحة الأهل، مما يتطلب انفتاحا عائليا على الأبناء، وهم في فترة المراهقة.
وتبرر المخرجة أبو غوش غياب الشباب عن المشاركة في الفيلم بقناعتها بأن النساء أكثر شفافية وعفوية في التعبير عن مشاعرهن، مقارنة بالرجال، كما أن المرأة تحب البوح أكثر من الرجل.

خاتمة

سينما المرأة في الأراضي الفلسطينية لم تعد قائمة على جهد فردي بعد محاولة مأسسة جهود السينمائيات الفلسطينيات وتوجيهها نحو القضايا الخاصة بالمرأة لتتم قراءة هموم النساء بعيون نسوية.
تقوم بهذا الدور مؤسسة «شاشات» التي أُسست في العام 2005، لتشجع إنتاج أفلام عن القضايا النسوية، وتنظم في رام الله مهرجانا سنويا خاصا بأفلام المرأة، يعد الوحيد من نوعه في المنطقة، وصارت له امتداداته الدولية، مع مؤسسات ومهرجانات مماثلة.
إضافة لمهرجانها السنوي، تنظم المؤسسة عروضا في الجامعات والتجمعات السكانية، غالبا ما تثير حالة من التفاعل، بين منتقد للجرأة في الطرح وخرق بعض التابوهات ومؤيد للمكاشفة وجرأة طرح القضايا الحساسة.
استطاعت المؤسسة تطوير أداء مخرجات فلسطينيات شابات يبحثن عن دور في إنتاج السينما وتوجيههن إلى التركيز على قضايا المرأة، باعتبار النساء قضية اجتماعية.
ومن خلال دورها في تنشيط سينما المرأة، قدمت المؤسسة مديرتها المنتجة والمخرجة علياء أرصغلي باعتبارها رائدة لسينما المرأة في الأراضي الفلسطينية.
تراكم جهد واجتهاد الفلسطينيات في السينما ساعد على تكوين ملامح تجربة تكتسب خصوصيات قد لا تكون متوافرة في العديد من دول المنطقة.
واللافت للنظر أن الهجرات من فلسطين وإليها كانت عاملا مساعدا على إغناء هذه التجربة، حيث أتاح الشتات للفلسطينيات الاحتكاك بأنماط تفكير وأداء مختلفة، في مختلف أنحاء العالم، والتعامل مع تجارب وزوايا نظر متباينة، للحياة والوطن والقضية.
تنوع أنماط التجربة واختلاف أشكال المعاناة، في فلسطين التاريخية ـ حيث ينقسم الفلسطينيون بين عوالم الضفة الغربية وقطاع غزة والمناطق المحتلة العام 1948 ـ كرس حالة من التعددية، في السينما الفلسطينية، بما في ذلك سينما المرأة، التي تقوم عليها نساء، وتناقش قضايا متعلقة بالنساء.
ساهمت هذه التنويعات، في تغيير الملامح التقليدية، للسينما الفلسطينية، التي كانت تغلب عليها الشعارات، وتبقيها تحت تاثير جرعات، من اليوتوبيا والطوباوية، وزخما لشيطنة الآخر، دون الاقتراب من تفاصيله.
اختلاف وتعدد مصادر تمويل الأفلام، أخرج عملية الإنتاج من دائرة الاضطرار، لقبول إملاءات، من أطراف تحاول فرض سيطرتها وإخضاع عملية الإنتاج لشروطها وقوانينها، مما أتاح للمخرجات الفلسطينيات اختيار قضاياهن وتناولها من الزوايا التي يرينها مناسبة.
يوازي هذا التنوع تقادم رؤية وأدوات أجيال من المخرجين الفلسطينيين، قدمت الوطن على المرأة، أو حشرت المرأة في إطار شعاراتي، أفقدها بعض صورتها.
بجرأتها على عبور التابوهات وغنى وتعدد رؤاها وبحثها عن أدوات فنية تتناسب مع تطور الحس الإنساني، تضع السينمائيات الفلسطينيات أقدامهن بجرأة على أعتاب العالمية من دون حمولات أيديولوجية أبقت السينما الفلسطينية تراوح مكانها عدة عقود.

مخرج وفنان إيطالي فاز فيلمه «الحياة حلوة» بجائزة الأوسكار

روبرتو بينيني .. الكوميديا التي تفضح بؤس العالم



لن تحتاج إلى أن تعرف الكثير عنه قبل أن يخبرك حدْسُك أنك أمام ممثل ومخرج كبير، وإنسان موهوب مولع بفن السينما والأفكار الإنسانية، مثل انتصار الحب على الحرب، والظروف السيئة، الحب هو بطل أفلام بينيني... دائما الحب الذي يصنع المعجزات، وينجح في رسم بسمة على وجه البؤس الإنساني.

روبيرتو بينيني هو ممثل ومخرج إيطالي من مواليد 27 أكتوبر 1952، دائما ما يقع في أفلامه في هوى امرأة، ويقاوم في معظم أفلامه الموت بالمحبة، أشهر أفلامه هو «الحياة حلوة» الذي نال عنه أوسكار أفضل فيلم أجنبي، صار بينيني أول ممثل على الاطلاق يفوز بأوسكار أفضل ممثل في دور رئيسي عن فيلم غير أمريكي.

نهى محمود

كاتبة - مصر



روبرتو وجائزة الأوسكار

فيلم الحياة حلوة أو "la vita e bella" هو فيلم إيطالي إنتاج عام 1997 درامته من النوع «التراجيدي الكوميدي»، تدور أحداث الفيلم في عام 1939 حول شاب إيطالي/ يهودي... يقع في هوى امرأة من أول نظرة وهي من أسرة غنية، لكنه يذهب وراءها ويقنعها به لدرجة أنها تطلب منه أن يخطفها، يتزوج الشابان وينجح هو في أن يحقق حلمه ويفتتح مكتبة... ينجب الشابان طفلا، ويصور الفيلم قيام ألمانيا باحتلال إيطاليا، وإرسال اليهود إلى معسكرات الاعتقال، ومنهم بطل الفيلم وابنه الطفل الصغير، وما أن ترى زوجته ذلك حتى تحسم أمرها وتصعد للقطار معهما، وتذهب إلى المعتقل، وتقوم القوات الألمانية بالتخلص من كل المسنين والأطفال في غرف الغاز.

يدور الفيلم حول محاولة الوالد حماية طفله من الموت، وفي الوقت نفسه عدم إثارة فزعه، ويقنعه بأنهما يلعبان «استغماية»، وبأن الفوز في عدم قدرة أحد على رؤيته أو الإمساك به. وفي خلال ذلك يسخر بينيني من غباء الحرب، ويعرض جانبا من تاريخ الهولوكوست اليهودية. جزء كبير من قصة الفيلم مقتبس عن قصة واقعية. إنها قصة بسيطة، من الصعب حكاياتها، كما في كل الخرافات هناك لحظات حزن وألم، لكن في الوقت نفسه هناك لحظات مملوءة بالعجائب والسعادة... بهذه الكلمات يبدأ الفيلم».

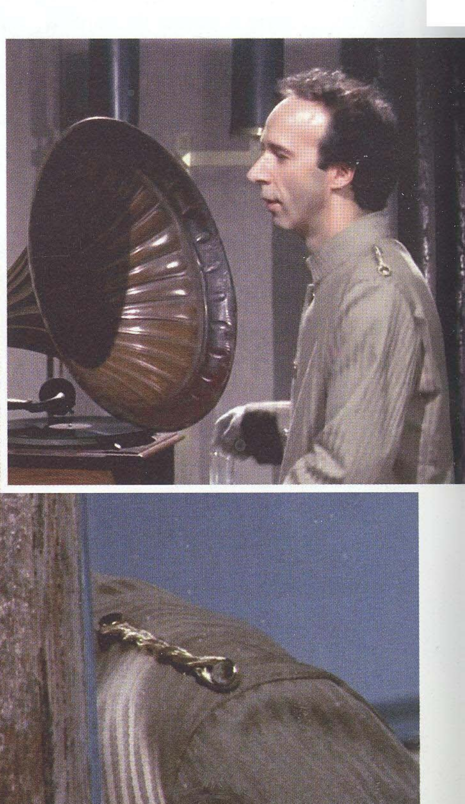
حقق فيلم «الحياة حلوة» نجاحا عالميا باهرا، سواء لدى النقاد أو الجمهور، وتمكن من تحقيق عدة جوائز عالمية مهمة، من بينها حصوله على 7 ترشيحات أوسكار عام 1999، وحصل على 3 منها، وهي أفضل فيلم أجنبي، أفضل ممثل روبرتو بنيجيني، وأفضل موسيقى، وعندما حصد الفيلم 3 جوائز أوسكار، كان تعبير روبيرتو عن فرحته بالفوز بالجائزة جنونيا، فبمجرد أن أعلنت النجمة صوفيا لورين اسمه فائزا بجائزة الأوسكار بدأ في القفز على كراسي القاعة والصياح وشكر جميع الحاضرين تعبيرا عن سعادته البالغة.

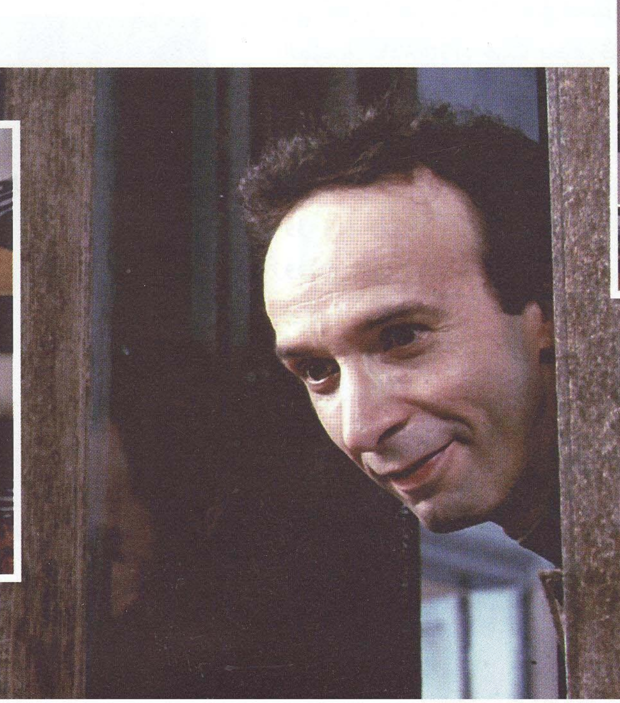
واستقبل روبرتو بينيني وقتها في إيطاليا من طرف الرئيس الإيطالي (أوسكار لويجي سكالفارو)، كما شاهد الفيلم بابا الفاتيكان جيوفاني باولو الثاني مع بينيني في غرفة خاصة بالفاتيكان، كما حصل الفيلم على جائزة اللجنة في مهرجان كان الفرنسي والبافتا الإنجليزية وجائزة سيزار الفرنسية وجويا الإسبانية لأفضل فيلم أجنبي، وحصد 9 جوائز دوناتيلو «الأوسكار الإيطالي»، وعددا آخر من الجوائز العالمية.

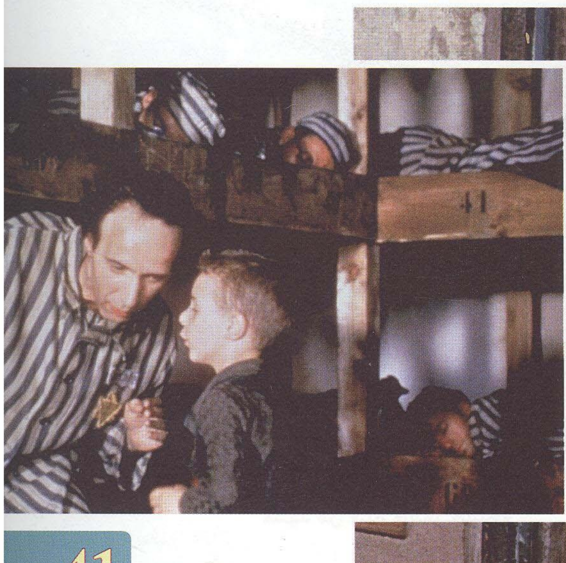
في فيلمه «النمر والثلج» استطاع أن ينقل لنا صورة لغزو العراق، وفي فيلمه «الحياة حلوة» تحدث عن النازية وأفران الغاز، وأنا أعتبر فيلم «الحياة حلوة» هو جزء أول، و«النمر والثلج» هو جزء ثان من رسالة يؤمن بها بينيني، أي توليفة سحرية يقدمها هذا المخرج أظنها الإيمان بالرسالة التي يعرفها جيدا - بالحب قد نقاوم الموت - «النمر والجليد» الذي صوره فابيو جيانشيني وتكلف 35 مليون دولار أمريكي. كان عن حرب العراق وضحاياها من العرب والمسلمين، وفيلم «الحياة حلوة» الفيلم الأول كان عن الحرب العالمية الثانية وضحاياها من اليهود فكلا الفيلمين دعوا للسلام ضد الحرب.

بطلة الفيلمين هي نيكوليتا براتشي زوجته الحقيقية، تضفي وجودا شبحيا مركزيا نستطيع أن نستخدمها جميعا كأيقونة نحملها بآمالنا وأحزاننا، ونترك لها الرسالة لتصل بها إلى السماء. رقتها وعمقها شيء في روحها يخبرنا بأنها ستفعل، وهي بطلة كل أفلامه، فقد لعبت معه مرة أخرى دور الزوجة في فيلمه الثامن «النمر والجليد»، إنتاج عام 2005. كانت تلعب دور الزوجة المنفصلة عن زوجها الذي تحبه، ولديهما طفلتان. انفصلت عنه لعدم وفائه لها، وهو يحاول استعادتها حتى أنها عندما سافرت إلى العراق قبل حرب العراق بأيام مع شاعر عراقي تعد عنه أطروحة، هذا الشاعر صديق مشترك لها ولزوجها، وكان يعيش في باريس بعيدا عن بلاده منذ سنوات طويلة؛ لكنه قرر أن يعود قبل أيام من شن الحرب على العراق ليكون في بلده ووسط أهله، وهناك تصاب هي من جراء القصف وتروح في غيبوبة، ويبلغ الشاعر العراقي فؤاد، الذي لعب دوره «جان رينو»، زوجها بما حدث قبل أن ينتحر الشاعر حزنا على بلاده، فيحاول البطل السفر لإنقاذ زوجته وحبيبته حتى أنه يندس وسط عمال الصليب الأحمر ويصل إلى العراق، وسط أهوال الحرب... وهناك ينقل معاناة هذا البلد وشعبه من جراء الحرب في إطار كوميدي حافل بالمفارقات.

في فيلم «النمر والثلج» كان الحوار رائعا كأنك تقرأ قصيدة شعر ممتدة، كنت أقف أمام جمل الحوار وعيني تدمع وأعيد المقطع مرة أخرى، وأتساءل: كيف اختلط الشعر بالسينما بالتعاويذ التي يعلمنا هذا الرجل في أفلامه أن نتمسك









مشهد من فيلم «الحياة حلوة»

بها.
سهم يتجه من قلبه للعالم يخبر به أن إيماننا هو وسيلتنا لتحقيق كل ما نؤمن به سعادة أن نعيش الحياة بتلك النظرة الحلوة تملأنا بطاقة وسحر لا يعرفهما الذين يقفون في الجانب الآخر من الحائط.

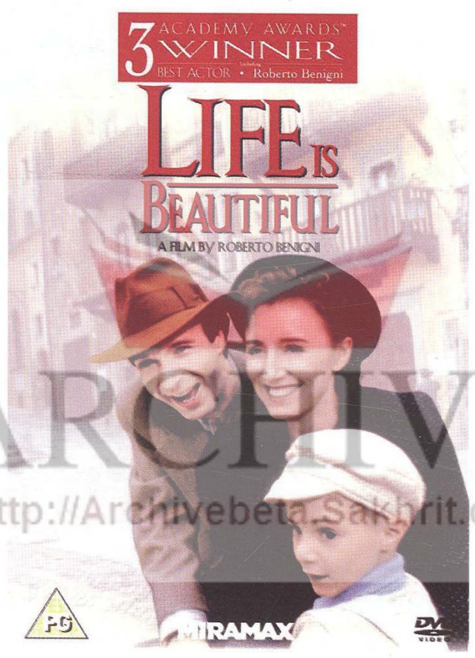
في مشهد رائع من الفيلم سألته ابنته كيف أصبحت شاعرا: كنت صغيرا وكنت مع أمي التي أحببتها كثيرا، كان هناك خشب، طائر صغير مر بجوارنا وهو يغني، وانخفض ووقف على كتفي، اختارني من بين كل العالم، كنت أخاف أن يطير فتظاهرت بأني شجرة، وكنت أسمع ضربات قلبي بكل وضوح، بعد فترة طار بعيدا، وعندما أردت أن أخبر أمي بذلك قلت لها «أمي، طير صغير، طار وغنى، هبط على كتفي وجلس هنا لساعة... قالت: اعتقدت أن شيئا سيئا حدث. قالت ذلك وأكملت حديثها مع عمي... لم تهتم أمي لأني لم أخبر القصة بشكل صحيح، لأني لم أجعلها تشعر بكل ما شعرت به؛ لذا فقد انزعجت وقلت لنفسي لا بد أن يكون هناك أناس عملهم هو استعمال الكلمات الصحيحة، يقومون بوضع الأشياء بطريقة تجعله لو أحس بدقات قلبه، أن يجعل الناس جميعا يستمعون لدقات قلوبهم، في ذلك اليوم قررت أن أصبح شاعرا».

في مقطع جميل من الفيلم يقف مع صديقه الشاعر العربي تحت سماء بغداد الحزينة من الانفجارات، ويقول له صديقه العربي: «سماء بغداد وسادة العالم كأنهم يطلقون الملائكة... منذ سنوات بعيدة بنوا برج بابل ليتمكنوا من تسلق هذه السماء، هنا ولدت كل لغات العالم لكنهم منذ حاولوا أن يمسوا هذه السماء ونحن لا نفهم بعضنا البعض، قرون من الحكمة وما تعلمنا شيء، أتعرف لماذا هناك حروب؟ لأن العالم بدأ من دون رجال، ومن دون رجال سينتهي».

يتطلع بطل الفيلم أتيليو مع فؤاد إلى سماء بغداد في الليل تنيرها القنابل والصواريخ، فيقول الشاعر الايطالي: «هذه السماء هي سماء ألف ليلة وليلة... سماء العرب الذين أهدتنا ثقافتهم مخيلة وسع السماء... ثقافة وهبتنا من الجمال ما يقتضي أن نكون ممتنين لها، وأن ننظر إليها بكل الحب والاحترام».

وشاركت إيطاليا في حفل الأوسكار الـ 75 بفيلم للممثل والمخرج روبرتو بينيني «بينوكيو» الذي أنتج عام 2002، وفي إطار كوميدي استعراضي قدم قصة الأطفال الشهيرة، ولعبت دور البطولة أمامه زوجته أيضا، ويعد بينوكيو أضخم إنتاج في تاريخ السينما الإيطالية، إذ بلغت تكاليف إنتاجه أربعين مليون يورو، وتعد أعلى ميزانية في السينما الإيطالية، وقد حقق الفيلم نجاحا منقطع النظير في شباك التذاكر.

أخرج بينيني ومثل عددا آخر من الأفلام الناجحة، منها فيلمJohnny Stecchino عام 1991، ويلعب فيه دور سائق اتوبيس مدرسي، له شبيه رئيس عصابة وتوقعه المصادفة في طريق زوجة ذلك الرجل المجرم التي تحاول إغواءه ليحل محل زوجها ويموت بدلا منه، ويمكن بعدها لرئيس العصابة - بعد أن يعرف أعداؤه أنه مات - أن يعيش حياة هادئة، لكن ما يحدث أن زوجة رئيس العصابة تقع في غرامه وتقرر إنقاذه.



بوستر فيلم «الحياة حلوة»

وفي فيلمه الوحش the monster إنتاج عام 1994، حيث يقع المجتمع كله تحت رعب وجود سفاح وبطريق الخطأ تبلغ امرأة عن روبرتو بينيني وتظن أنه السفاح، مما يجعل الشرطة تضعه تحت مراقبتها، ومن خلال سلسلة من المواقف الكوميدية تظن الشرطة أيضا أنه الرجل المقصود، ويرسلون له شرطية، وتلعب دورها هنا أيضا الممثلة «نيكوليتا براتشي» التي تجيء للسكن معه في الشقة نفسه، وتراقبه من قرب، وهنا تكتشف أن الامر كله سوء تفاهم طويل، وأن ذلك الرجل بسيط وعاطل، ويحاول أن يتحايل على الحياة ليعيش وتقع في حبه، وتصل إلى المجرم الحقيقي.

قدم روبرتو بينيني تجربة أخرى مميزة في فيلم «قهوة وسجاير»، وهو فيلم أخرجه جيم جارموش أحد أبرز مخرجي السينما الأمريكية المستقلة، جملة من القصص والأجزاء القصيرة المتعاقبة، بحيث تشترك معا في مشاهد احتساء القهوة وتدخين السجائر.

أبطال فيلم «قهوة وسجائر» اشتركوا في الفيلم بأدوارهم الحقيقية، وكان الحوار مرتجلا منهم، فالفيلم كان عبارة عن عدد من المقاطع تشترك مع بعضها في شرب القهوة وتدخين السجائر. وقد عمل فيه المخرج الأمريكي طوال 17 عاما، وفي الجزء الخاص ببنيني الذي يحمل عنوان stranger to meet you صور هذا الجزء في عام 1986، حيث يجري ضمن هذا الجزء حوار ما بين روبيرتو بينيني وستيفن رايت عن حياتهما. يشعر كل منهما بالقلق والتوتر لأنهما غير راضين عن هذا اللقاء. ولكي يذهب روبيرتو بينيني بسرعة وينهي هذا اللقاء، يوافق على الذهاب إلى طبيب الأسنان بدلا من ستيفن رايت.

وفي عام 2012 اشترك في فيلم To rome with love وهو فيلم للمخرج الشهير وودي ألن ويلعب فيه بينيني دور رجل إيطالي فقير يؤدي دوره الممثل -روبيرتو بينيني- يحلم بأن يكون نجما تلفزيونيا، ويحقق ذلك فعلا، ثم يكتشف أن أضواء الإعلام لعنةٌ تصيب المرء ولا يستطيع الشفاء منها، حتى لو أراد ذلك. يلعب بينيني دورا وسط أدوار كثيرة في هذا الفيلم لكنه كالعادة دور مميز.

لا أحد يمكنه أن يخطئ إبداع هذا الرجل ولا السينما الإيطالية الخاصة التي قدمها ذلك... الإيطالي الموهوب «روبرتو بينيني» وأفلامه التي تشبه الحكايا المكتوبة بلغة غارقة في الشعرية مغطاه بالكوميديا الناعمة وطاقات الأمل.



مشهد من فيلم «النمر والثلج»



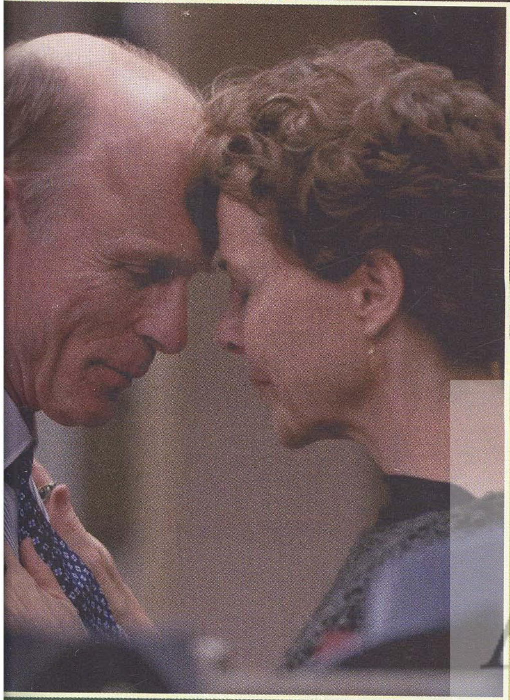
المخرج Arie Posin يرصد أوهام الفقد في فيلم

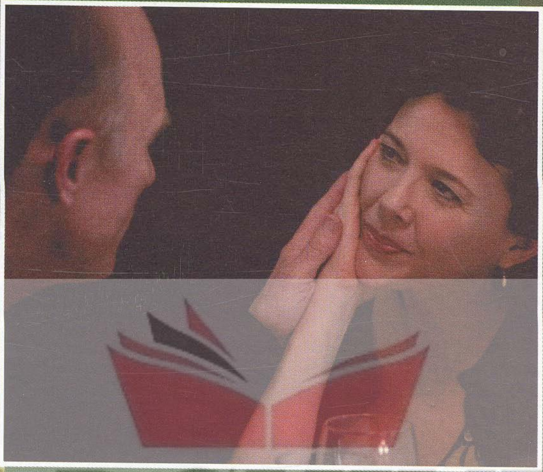
Face of Love

يضفي الحب على الحياة رونقا ومعنى، ويرسم في مخيلة المرء طريقا جميلا للمستقبل. وحينما يتوج الحب بالارتباط والزواج فإنه يتطلب تضحيات ليست بالهينة، فمشاركة الحياة مع آخر، ومن ثم تنازل أحدهما أو كليهما عن فرديته وعن بعض من استقلاليته إنما هي ضريبة طوعية يسددها من يروم الحياة مع شريك حياته. وتلك ما تجعل انفصال الشريكين أحدهما عن الآخر يتخذ طابعا قاسيا، وتبلغ قسوته مداها الأقصى حين يفقد أحدهما الآخر نهائيا. وحينما يخطف الموت زوجا أو محبا فإن الحزن والصدمة تكونان عارمتين وجارفتين على من يكتوي بنار الفقد فالمرء بفقده لحبيبه وشريك حياته، ينتابه شعور بفقدانه جزءا جوهريا من كيانه أو قطعة منه. وعلى الرغم من أن الموت من حقائق الوجود الكبرى، بيد أنه يعدّ معضلة وجودية للإنسان. فالبشر وإن كانوا مدركين لحتمية فنائهم واندثارهم غير أنهم ابتدعوا لأنفسهم آليات دفاعية تبعد عنهم الرعب الذي تنفثه تلك الحقيقة في أذهانهم. ولعل على رأس هذه الآليات الدفاعية تلك التي وصفها سيجموند فرويد بآلية الإنكار؛ إذ يمضي الفرد بحياته على الرغم من أنه يبصر الموت حوله في كل لحظة ويظن - في الوقت عينه - أنه محصّن عما يصيب الآخرين وكأن الموت لا وجود له. مع ذلك تبقى تجربة الموت مفزعة في حد ذاتها وإن لم تصب المرء نفسه، فالموت - أساسا - يتعلق بالفقد والغياب والنقص وما يتركه على ذهن الفرد وجسمه من آثار مريعة.

منصور مبارك
ناقد - الكويت







بهذا المعنى، في وسعنا الحديث عن مفهوم عام للحداد يشتمل على الفقد والخسارة بمعناهما المطلق، وكذلك مفهوم خاص للحداد مرتبط بفقد عزيز أو حبيب بسبب الموت - ولكن المعنى الخالص للحداد يتسم بكونه مكثفا ومعقدا مقارنة بالمفهوم العام للفقد. فالحداد عملية تبرز فيها انفعالات ومشاعر مختلفة خلال فترة زمنية محددة. وقد تبدأ تلك العملية بنوع من الشعور بالصدمة والإنكار، وتتميز بعدم تقبّل الثكلان لحدث الموت ذاته، على نحو ما يعبّر عنه أحيانا من فقدوا عزيزا بالقول إنه كان في أوج عافيته واختطفه الموت على حين غرة وبأن لا أحد توقع ذلك. وهذا الشعور هو بمنزلة الافتتاح لمرحلة الحداد والتي سرعان ما تتلاشى ليزحف مكانها الألم الوجداني والشعور القاتل باليأس، وهي مرحلة قد يصاحبها استنادا إلى منزلة من فُقد إحساس عارم بالشوق والحنين إلى من أفلت من حياة محبيه وسكن العدم. وفي هذه المرحلة التي ترتج بها مشاعر الإنسان وروحه، يأخذ الجسد بالاعتلال ويفقد توازنه، ويصاحب هذه المرحلة من الحداد إخفاق في السيطرة على الدموع، واضطراب بالنوم، وفقدان للشهية.

ومثل التي سبقتها، فإن هذه المرحلة من الحداد لا تدوم، إذ لا تلبث هذه الأعراض أن تختفي وتتلاشى، لتأخذ الروح والجسد بالرجوع مرة أخرى إلى هدوئهما وإيقاعهما الخاص، في هذه اللحظة ينتقل الحداد إلى مرحلة أخرى تتجسد في ما أسماه مرة أخرى سيجموند فرويد في مقالته «الحداد والسوداوية» 1917، بأمثلة الفقيد - بمعنى إضفاء مسحة من المثالية عليه - فكما ذهب فرويد من أن الموضوع المفقود بصفة عامة هو مؤمثل، بمعنى أن الفقيد عند الحديث عنه تظهر عليه أوصاف حسنة ويصاحب ذكره إطراء ومديح، وتنتقل عيوبه ومساوئه إلى الجانب المظلم من الذاكرة.

دون أدنى شك، يوجع الفقد القلب ويفجر فيه فيضانا من الأسى والألم، ويفاقم هذه وتلك ما قد يشعر به الثكلان من لوم للذات وإحساس عميق بالوحدة، والتي تتعاظم أحيانا إلى درجة عدم الاكتراث بالعالم الخارجي وبالآخرين، ولكن في الحداد الطبيعي الذي لا ينحدر إلى مستوى السوداوية فإن ذلك لا يستغرق زمنا طويلا، إذ سرعان ما يتسلل الأمل إلى الروح، ويظهر في الأفق بديل لما هو مفقود. ولكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن الجزع قد ذهب إلى غير رجعة، بل على النقيض من ذلك، فإن الجزع يأخذ شكل موجات تمتد وتنحسر، فما أن يتعافى المرء من الحزن حتى تجتاحه موجة حزن أخرى وهكذا دواليك. وتأسيسا على ذلك لا يمكن الحديث عن حداد مكتمل، كما أن موضوع الحداد بكل ما يختزله من حب وعاطفة ليس في الإمكان التخلص منه، وإنما ينتقل من مكان في القلب إلى مكان آخر. حينها يتقلص الألم ولا تصبح الانفعالات والمشاعر على وشك الانفجار، إذ إن الجرح الغائر يتحول إلى ندبة، بمعنى أن حدث الفقد يبقى وشما في الذاكرة.

وهكذا، فإن للحداد سياقا زمنيا معينا من المفترض بعدها تعافي المرء من آثار فقده من أحبه بشغف أو من كان عزيزا عليه. فالعملية تأخذ تماما الشكل الذي تتشافى فيه جروح الجسد والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال استعجال شفائها. وقد يصيب عملية الشفاء بعض البطء والتأخير فتستغرق مدة أطول من تلك التي تستهلكها عملية الحداد الطبيعية. وذلك في الدرجة الأولى مردّه إلى تعقد التجربة الإنسانية وتشابكها، فالحداد على الموت يستغرق زمنا طويلا لمن فقد عزيزا أو حبيبا على حين غرة ومن دون سابق إنذار، أو في خضم ظروف مروعة، أو من خلال الانتحار، فضلا عن ذلك فإن الحداد كعملية تشترط مدى زمنيا قد يصبح أكثر امتدادا وشدة حين يترك الفقيد على حياة الثكلان أو الثكلى اليومية أثرا عظيما، هنا تصبح معالجة الجزع أكثر مشقة وصعوبة. فعلى سبيل المثال عندما يغيّب الموت أبا يعيل لوحده زوجته وأطفاله فإن ذلك يغدو أكثر وطأة من وفاة عجوز طاعنة في السن تعاني مرضا يستعصي شفاؤه.

يتناول فيلم المخرج آري بوسين «وجوه الحب» الآثار المدمرة لهذا الجانب من الحب الذي يلحق به الفقد جروحا بالغة. فالفيلم ينفتح على مشهد استعادي يضج بصوت أمواج البحر، حيث تسترجع نيكي (أنيت بيننغ) في مخيلتها الكيفية التي توفي بها زوجها غاريت (إد هاريس) أثناء إجازتهما في المكسيك، وبوسعنا ملاحظة أن زوجها مغامر ومحب للحياة ومقبل عليها. فهو يقرر السباحة ليلا ويغيب مدة طويلة فتأخذ زوجته بالبحث عنه على طول الشاطئ لتجد جثته مسجاة على الرمل بعد غرقه ولفظ البحر له.

مرأى اللحظات الأخيرة من حياة زوجها تداهم نيكي بين الفينة والأخرى، وتتبدى هذه الذكرى الصادمة وكأن لها سطوة وهيمنة على ذهن نيكي، فهي عاجزة عن محو هذا المشهد من تفكيرها. وعلى الرغم من مضي خمس سنوات فإن نيكي تبدو غير قادرة على التعامل مع هذه الكارثة



The face of love, Arie Posin



مخرج الفيلم Arie Posin

على نحو صحيح، وإن كانت ظاهريا تمضي حياتها بصورة روتينية، على النحو الذي تلعب فيه دور الأم والصديقة، بيد أنها تعيش صراعا يمسك بجوهر حياتها، فهي في الوقت الذي تسدي فيه النصح لابنتها حينما تعتزم الانفصال عن حبيبها وتطالبها بأن تمضي في حياتها، بيد أنها في أعماق نفسها لا تريد الانفصال عن زوجها وذكراه.

ومفاجأة الفيلم الكبرى تنفجر في بدايته، وهي تتمثل برؤية نيكي أثناء تجوالها في متحف للفنون لرجل يشبه زوجها إلى درجة التماثل، ويكاد هذا الرجل أن يكون زوجها الراحل وقد عاد للحياة. هذا اللقاء الصاعق ينفث النار في رماد الذكريات، فيتملك نيكي الهوس في رؤية هذا الشبيه مرة أخرى، وتأخذ على التردد على المتحف إلى الدرجة التي أصبحت فيها وجها مألوفا للعاملين فيه. ولكن جهودها تثمر في نهاية المطاف، فتفلح في العثور على طوم يونغ (إد هاريس) شبيه زوجها والذي يعمل معلما للفنون في الجامعة. وتقتفي نيكي أثره وتقصد مكان عمله حيث تسعى إلى إقناعه بتلقينها دروسا خاصة في الفن، ويقبل طوم بذلك لتمضي العلاقة متدرجة بينهما حتى تأخذ بعدا عاطفيا.

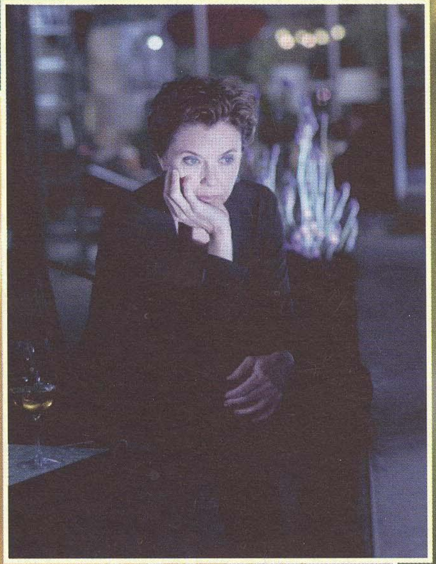
ويظهر واضحا أن طوم يسعى بالفعل إلى علاقة حب متكاملة تحمل إليه تعويضا عن هجر زوجته له، وحينما يفصح عن ذلك لنيكي فإنها في المقابل تحجم عن مصارحته بالحقيقة وتكتفي بإجابة ملتبسة عن زوجها يمكن أن تحمل عدة معان من بينها الطلاق. هذا الغموض هو بداية الوهم الذي أرادت نيكي صناعته في محاولتها إعادة إحياء زوجها واستحضاره مرة أخرى في حياتها. وتمضي الأمور بين الاثنين بشكل اعتيادي، شأنهما في ذلك شأن أي امرأة ورجل يبدآن قصة حب واعدة

ولكن الأمور لا تسير على النحو الذي تشتهيه نيكي، فإبرة الحقيقة التي تتمسك بها ابنتها تفجر بالونة الوهم، إذ تعتري الصدمة ابنتها حينما تبصر شبيه والدها في بيتهم، فيتملكها الغضب وتهاجمه ما يجعل نيكي تنهار وتطلب منها الرحيل، وينقشع بعدها دخان الأوهام.

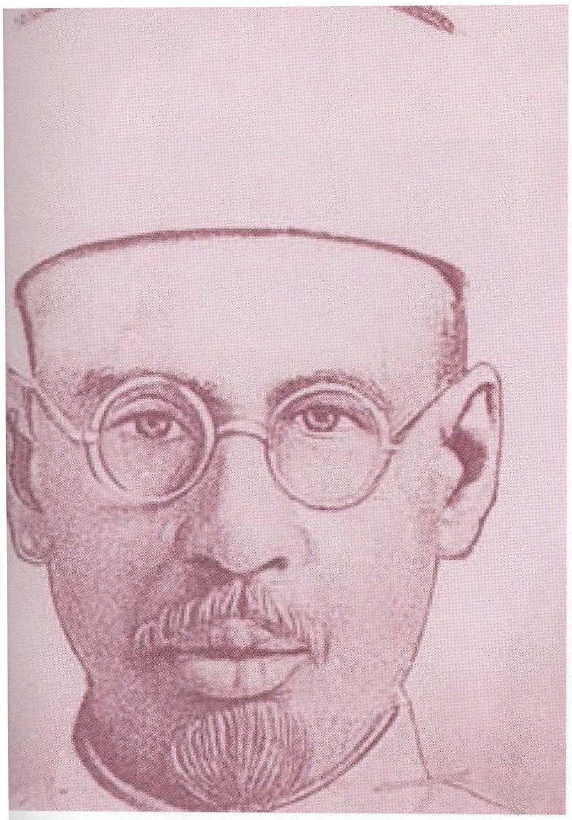
مع ذلك المشهد تنتهي ما يمكن أن نطلق عليها مغامرة نيكي في استرجاع حبها. فنجدها بعد ذاك تعود إلى حالتها الطبيعية وتتقبل غياب زوجها وشبيهه في الوقت عينه. وقصة الفيلم بعد تكامل أحداثه تبدو غير مقنعة على الإطلاق، فهي تعاني خللا كبيرا. فالنواة الرئيسة للفيلم بالإمكان اختصارها في عدة مشاهد لا تتجاوز خمسة أو ستة مشاهد في الحد الأقصى، وفي فترة زمنية مقاربة للمسلسلات التلفزيونية. فالفيلم خال من العمق والكثافة، إذ ليست هناك معالجة جادة لقضية الفقد أو آثارها السيكولوجية على سبيل المثال، كما أن فكرة الشبيه أو استحضار الفقيد قتلت بحثا وتصويرا في الشاشة الفضية والصغيرة معا، ومن ثم فهي تكرار للتكرار.

وربما لوهن حبكة الفيلم وضحالة مضمونه جاءت حواراته مهلهلة وغير متسقة ومتسمة بالسطحية، فالحوارات التي تدور بين الشخصيات الرئيسة مكرورة وعادية، كما أن الجوانب الأخرى لم تنج من السطحية والعادية، فهناك - على سبيل المثال - مشهد يعرف فيه طوم، والذي يفترض أنه أستاذ للفن بالجامعة، الرسم على أنه الرؤية!. والضعف الشامل في الفيلم والثاوي عميقا في جوهره لم يفسح المجال لفنانين كبار من وزن بيننغ وهاريس والراحل ويليامز كي يستعرضوا قدراتهم، فكان الفيلم أشبه ما يكون بوصمة ضعف في تواريخهم الفنية.









عبدالعزيز الرشيد

عندما نتناول بدايات المسرح في الكويت، نميل إلى البحث في المصادر المتداولة؛ فنبدأ من «محاورة إصلاحية» أدى حواراتها التلاميذ في فناء المدرسة عام 1924، لنقفز بعد ذلك إلى العام الدراسي 1938 – 1939، حيث قدم طلبة المدرسة المباركية مسرحية «إسلام عمر»، بإشراف أستاذ اللغة العربية المرحوم محمد محمود نجم (1916 – 2010). والسؤال المُلح هو: ماذا حدث خلال الأعوام الخمسة عشر الفاصلة بين العملين؟ وإذا كان بين أيدينا نص «محاورة إصلاحية» الذي طبعه الشيخ عبدالعزيز الرشيد في مطبعة الفرات في بغداد عام 1342 هـ/ 1924م، فهل من إشارات محتملة إلى مسرحيات أخرى عرضت في إطار الاحتفالات المدرسية؟

فتحية الحداد
ناقدة - الكويت

أدرج المسرح ضمن الأنشطة المدرسية

عبدالعزيز الرشيد .. ورحلة المسرح الكويتي إلى إندونيسيا

«محاورة إصلاحية» هي واحدة من محاورات أخرى قدمها التلاميذ، وهو ما أشار إليه الدكتور سليمان الشطي في مقالة مستفيضة نشرتها مجلة العربي في عددها الصادر في سبتمبر 2009.

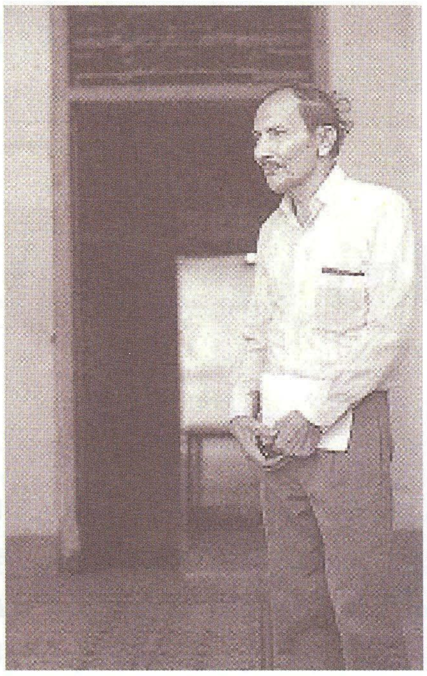
لقد ألمح الشيخ عبدالعزيز الرشيد إلى المحاورات مرتين: الأولى في مقدمة المطبوع، حيث قال: «وجرى هناك، زيادة على الخطب والأناشيد والأشعار محاورات عديدة في مواضيع شتى، من بينها محاورة اشترك فيها ثمانية من طلبة المدرسة الأحمدية». وقبل إدراج حوار الشخصيات يذكرنا الرشيد ثانية بتعدد المحاورات وتحت عنوان «المحاورة» يكتب: «جرى في الاحتفال بتفريق الجوائز على طلبة المدرسة الأحمدية عدة محاورات اخترنا من بينها هذه المحاورة التي اشترك من التلامذة ثمانية (...)».

ميز الشيخ عبدالعزيز الرشيد بين الخطب والأناشيد والأشعار، ومن ثم المحاورات، ما يعني أننا أمام أكثر من جنس أدبي تختلف فيه طرق الأداء والتلقي لتكون المحاورات الأقرب إلى العرض المسرحي؛ حيث يشترك في الأداء مجموعة من التلاميذ يمثلون شخصيات تعبر عن موقفها بين أخذ وعطاء، فما القضية التي كانت تشغل الرشيد حينها؟ ولماذا اقتصر تقديم المحاورة على تلاميذ المدرسة الأحمدية دون المباركية، وهل لهذا علاقة بتفوق الأحمدية التي نشأت بعد تردد إدارة المباركية في إدخال العلوم العصرية؟

قد تكون هناك مجموعة قضايا انشغل بها الرشيد، وربما كانت الأولوية لتطوير التعليم، فاهتم بتفصيل ما تم خلال موسم الامتحانات، وذكر استمرار الموسم أربعة أيام تكون الأيام الثلاثة الأولى مخصصة للامتحانات، بينما اليوم الرابع للاحتفال بتوزيع الجوائز. لقد وصف الرشيد أسلوب الاختبار على النحو التالي: «أما كيفية الامتحان فهي على غير الطريقة المألوفة في المدارس، وذلك أن التلميذ يقف بين الجمع المحتشد الذي قد يضم ألفين من الرجال، ثم يُسأل وعندي أن هذه الطريقة، وإن لم تكن مألوفة في المدارس فهي من الطرق المستحسنة النافعة؛ لأنها تكسب التلميذ الشجاعة الأدبية». من هنا نلمس رغبة الرشيد في الخروج من «المألوف» وميله إلى فن الأداء لقياس المحصلة التعليمية، بدل الاكتفاء بتقييم التلميذ بين جدران الفصل، وتقدير مستواه بناء على ورقة الامتحان التي قد لا تكشف بالضرورة تأثر شخصيته بالمعارف التي تلقاها. هذا الميل إلى فن الأداء لم يقتصر على طريقة أداء الامتحان، لكنه امتد ليكون جزءا من حفل ختام الامتحانات، فيتزامن أداء المحاورات مع توزيع الجوائز على الفائقين. نحن إذن أمام

مرحلة يتجاسر فيها الطموح نحو شكل جديد من الطرح، وإلى جانب الخطابة والشعر والأناشيد يولد من رحم التعليم نمط مغاير من التعبير لينطلق من الفصل الدراسي إلى فناء المدرسة وخارج أسوارها، من خلال محاورة تنتقد جماعات مناهضة للتعليم والفكر المعاصر.

لم تكن «المحاورة الإصلاحية» شأنا عارضا بالنسبة إلى الشيخ عبدالعزيز الرشيد، وفي وقت لم تتوافر فيه مطابع محلية تتولى إصدار المؤلفات والكتب، اختار الرشيد محاورة بذاتها وسعى إلى طباعتها في بغداد، وبذلك حفظ لنا جانبا من صراع فكري ساد في تلك الفترة، من خلال نص يقوم على المنطق الحواري الأقرب إلى المسرح والفن الدرامي. كان ذلك في زمن لم يُعرف فيه تداول الناس للنص المسرحي وقراءته كغيره من أصناف الكتب. طباعة المحاورة كانت أقرب إلى المجازفة، على الأقل من حيث تكاليف الطابعة مقارنة مع تدني نسبة القراء المتوقعة، ولكنها مجازفة رسخت لفكرة ستظهر بعد حين ولكن خارج الكويت.



الأستاذ أحمد شويع



الأستاذ سعيد بن مسلم الهلابي

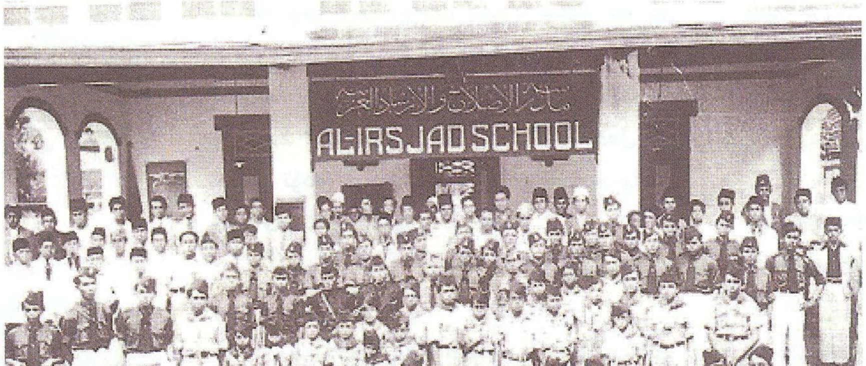
فكر وتوجه مستنير

لقد سافر الشيخ الرشيد إلى إندونيسيا أول مرة عام 1931، حيث بقي عاما ثم رجع إلى الكويت ليقضي فيها فترة وجيزة ليعود بعدها إلى إندونيسيا. مستهل عام 1934 بدأ بالتدريس في مدرسة الإرشاد في منطقة بكالونجان، وهناك ظهرت ثانية شخصية المبادر والمنشغل بالتطوير؛ فكتب إلى إدارة المدرسة يطلب إدخال تعديلات على المنهج لتأتيه موافقة مشروطة. يذكر الدكتور يعقوب يوسف الحجي في كتابه «الشيخ عبدالعزيز الرشيد .. سيرة حياته»، الصادر عام 1993، أن الرشيد حظي بالموافقة في فبراير 1934، فباشر بطلب الكتب المناسبة من القاهرة وبيروت، وبدأ في تعليم التلاميذ مبادئ المنطق، وصار «يقرأ لهم بعض القصص والنوادر من كتاب «كليلة ودمنة» ثم يناقشهم بها». وفي مقابلة أجراها الدكتور يعقوب يوسف الحجي عام 1990 في بكالونجان مع الأستاذ أحمد شويع ذكر أن الشيخ عبدالعزيز الرشيد «أدخل على منهج المدرسة مبادئ الزراعة وعلم الأحياء، (...)، ولعل ما استرعى نظر الإدارة والتلاميذ إدخال الشيخ عبدالعزيز الرشيد مسرحيات يقوم التلاميذ بعرضها أمام الجمهور، مثل مسرحيات هرقل وغيرها من مسرحيات الأبطال».

المسرح المدرسي والإعلانات

لم يكتف الرشيد بتعريف التلاميذ بالشخصيات التاريخية أو الأدبية من خلال المسرح، ولكنه تميز أيضا بأنه استفاد من علاقة المسرح بالجمهور؛ فجعل من العرض المسرحي مناسبة للتعريف بهذا المنتج أو تلك السلعة، كأنه يطبق ما تقوم به دور العرض السينمائي حاليا. في هذا الصدد يضيف الأستاذ أحمد الشويع أن «الشيخ الرشيد كان يُدخل خلال تمثيل هذه المسرحيات دعايات تجارية لبعض التجار العرب في بكالونجان». إن هذه الإشارة السريعة إلى الفواصل التي كانت تتخلل العرض المسرحي تذكرنا بنشاط الكشافة في الكويت وأعمال المسرح الشعبي الأولى، حيث كانت الاحتفالات تنظم في سياق فقرات مختلفة تضم مسرحية وفاصلا هزليا وغيره من فقرات تناسب الأمسية، وتنقل الجمهور من فضاء إلى آخر. هذا التوجه في التنويع وجدنا أصداءه في وصف الشيخ عبدالعزيز الرشيد للأيام الثلاثة التي سبقت احتفال توزيع الجوائز، وأداء المحاورة، حيث يذكر أن الأنشطة تمت صباحا في المدرسة الأحمدية ومساء في المباركية في مارس 1924، ويشير إلى مبدأ التنويع في الأنشطة والفقرات؛ فيقول في كتابه المعنون «محاورة إصلاحية»: «في 27 رجب سنة 1342 احتفل الكويتيون بامتحان طلبة المدرستين احتفالا شائقا(...)، وكان الكويتيون في أثناء ذلك يتنقلون من حديقة غناء إلى روضة فيحاء، يسمعون فيها تغريد البلابل وصدح العنادل، مما يطربهم تارة ويشجعهم أخرى، يسمعون فيها أجوبة أبنائهم السديدة في دروسهم (...)، وكان يتخلل ذلك كله الأناشيد المشجية والخطب المؤثرة والأشعار الحماسية».

بعد عشر سنوات من تقديم «المحاورة الإصلاحية» في الكويت، أدرج عبدالعزيز الرشيد المسرح ضمن أنشطة مدرسة الإرشاد في إندونيسيا، ما يُعد مبادرة تستحق الدراسة والبحث أولا في القراءات التي تأثر بها الرشيد، وإن وقعت بين يديه «محاورة أفلاطون»، ثم التحقق من مصادر وصحف صدرت عام 1934 في بكالونجان، فربما نستدل على المسرحيات التي قدمها في إندونيسيا المعلم القادم من الكويت لنسجل في تاريخ المسرح الكويتي أعمالا تملأ فراغا استقر طويلا بين «المحاورة الإصلاحية» ومسرحية «إسلام عمر».



المبنى القديم لمدرسة الإرشاد في مدينة بكالونجان حين كان يديرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد

مسرحية «فيروس»

كيف يمكن للتمدن أن ينخر ذواتنا؟

تمتاز المدينة الإسماعيلية (مكناس) بأنها مدينة الفن التي تنهل من الثقافة والتراث، وللمسرح فيها نصيب كبير؛ حيث قدمت فرقة المدرسة العليا للأساتذة بجامعة مولاي إسماعيل في مكناس عرضها المميز «فيروس» الذي لفت الأنظار من خلال التشخيص ومحاكاة الأحداث وتناغم الشخصيات عبر مختلف الأزمنة بطريقة عقلانية واعية؛ لتساعد المتلقي على فهم ما يجري من حوله في الحياة التي يعيشها يوميا ولكنه لا يأبه لها.
تمكنت الفرقة بتميزها على الخشبة وصنعت روحا واحدة، فكان التشخيص لكل من الممثلين يتميز بإمكانات فنية عالية، من خلال الانسجام في الحركة وإيماءات الوجه والعلامات والإشارات لتنبثق الرسائل تفسر نفسها بنفسها، من خلال حياكتها الدرامية والواقعية نوعا ما، نظرا إلى العلاقات السببية التي تربط بينهما لتخفي جمالية وخيرا موروثا للكاتب المسرحي السوري الراحل سعدالله ونوس، الذي تظل مسرحياته زادا يتناسب مع كل زمان ومكان. استطاع العرض المسرحي «فيروس» أن يعتمد البنية الدرامية للزمان والمكان مع رحلة الحب والحرية، كي يرسل رسائل إلى المتلقي ليوقن بأن في جسم العائلة دملا يتستر الجميع عليه، برغم أنه ينخر في جسد الأسرة، وبالتالي يهدم أساس المجتمع ككل من دون أي مراعاة للنتائج.

مريم موسى
ناقدة - المغرب

تمكنت الفرقة، من خلال المسرحية، أن تلعب على عدة مستويات اجتماعية تبرز الفرد والمجتمع، محيطة بكل قوانينه وسماته، مع بيان لغة الحوار بأشكاله المنطلقة من الخاص الى العام، فجاء العرض فنيا منوعا سلسا سهل التراكيب قصير الجمل، وأحيانا طويلا ليوضح المعنى، متميزا برشاقة الأسلوب وشاعريته العالية.
المسرحية ذات طابع اجتماعي سياسي درامي في قالب فني متميز يكشف التفاصيل اليومية المنبثقة من حياة تعمها نزوات العشق المتبادل

> مسرحية «فيروس» ذات طابع اجتماعي سياسي درامي في قالب فني متميز

لتنخرط في متاهات التمدن القائم على المظاهر و«البريستيج» والذي بات مسيطرا على حياة أغلب الأفراد في حياتنا المعاصرة.
حيث تنخرط الأم في حب عاصف، ينسيها عائلتها، ويجعلها تفتح الأبواب لعاصفة تهدد أركان عائلتها، وتخلق اهتزازا يزلزل قواعد العلاقة التقليدية القائمة بينها وبين زوجها، لتتبدد صورة الأم بين أبنائها، وتكشف خبثها الحقيقي، واستسلامها لنزواتها التي تفسخ وتدمر العلاقة الأسرية، والروابط العائلية المتينة، إلى حد أنها تجعل كل الطرق تؤدي في اتجاه محاولة ارتكاب جريمة في حق الأم انتقاما للشرف الضائع.

رغبات متعارضة

تداخل العرض بطريقة إبداعية، عبر عدة مشاهد كثيرة وسريعة، تدل على تعدد أفكار المسرحية وموضوعاتها، المقتبسة من الطابع الملحمي لمسرحية سعد الله ونوس «الأيام المخمورة»، وهذا جل ما كان يعيشه النسيج الاجتماعي لحياة غاب عنها الالتزام الأخلاقي والديني والثقافي، مما جعل

> المسرحية مقتبسة من مسرحية سعد الله ونوس «الأيام المخمورة»

أفرادها ينغمسون ويقبلون ويغرقون في وحل مستوى أخلاقي منحط باتوا يمجدونه ويضعون له الأعذار التي تتماشى مع الحياة المعاصرة، كما تطرق العرض إلى مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح، ويتمثل في مجموعة من الأحداث المتشابكة كشف عنها تعارض خيوط ورغبات متعارضة للشخصيات على الخشبة، وهذا التشابك صور للمتلقي أفعالا يتحدد من خلالها المسار الديناميكي المسرحي من البداية حتى النهاية.

حازت الجائزة الأولى في المهرجان الدولي للمسرح الجامعي أكادير في الدورة الـ 19

سر العائلة

اتسم عرض الفرقة المكناسية الإسماعيلية بحسن الأداء والتشخيص لكل من الأب (قام بدوره إبراهيم أجداب)، والأم (قامت بأداء دورها هاجر الحامدي)، والابن (قام بأداء الدور مصطفى إسكارن)، فعلى الرغم من أن كل واحد منهم انطلق في مجال حقبته، وبث روحه الخاصة على الخشبة، فإن حسهم وعواطفهم المشتركة، خلقا التواصل للجمهور ليسافر بنا عبر الماضي، ويترك لنا المجال لاستكمال الفجوات بين الحقيقي والخيالي، مصمما عن مشروعه في كشف سر العائلة ونبش الذاكرة وراء الحقيقة.

وحين تأتي لحظة الأرق والخوف والقلق والتطير الواضح على ملامح الأم ليبين حالتها النفسية والعاطفية الجارفة المحمومة تتصاعد الأحداث وتخمد أزمة الأم فيما بعد، وتحل الألغاز التي خلقت تشويشا لدى الجمهور من التشويق واللعب على عواطفه ومشاعره؛ ليجبره على الشفقة والتعاطف مع الشخصيات التي تتباين أحداثها وأفعالها بين العاطفة والعقل، وبين البحث عن الحب والحقيقة المنعكسة داخل أفراده.

سينوغرافيا تؤكد التشتت

جاءت الإضاءة بشفافيتها والبؤر الضوئية الخافتة التي انتشرت على المسرح وتغيرت بسرعة تبعا للتغير السريع للمشاهد لتكمل الصورة القائمة لمسار الحكاية، أما اختيار الملابس والألوان فلم يكن اختيارا عبثيا، بل تم إدماجه في العرض بوعي تام، حتى يستطيع المتلقي - من خلالها - محاكمة الأحداث والشخصيات بطريقة بعيدة عن العواطف. وأما المكملات السينوغرافية الأخرى، كالديكور، فقد تواءم مع فكرة العرض لقائم على التشتت الأسري فرسم مجموعة من «الموتيفات» البسيطة التي لا تتجاوز الأطر المتحركة والصناديق وقطع القماش الخفيفة التي تتحرك مع رتم المشاهد السريعة؛ ليعبر عن أسرة في مهب الريح. وأما الموسيقى فجاءت أغلبها داخلية لتكشف عن أعماق الروح والعزلة لتي يعيشها الفرد في عالم تسيطر عليه النزوات والرغبات وتسيره.

وفي ظل كل هذه المعطيات جاء الإخراج مواكبا لنص العرض وقادرا على قيادة الفريق ومزجه مع معطيات السينوغرافيا ليخلق المعادلة الناجحة في المسرح المتمثلة في عنصر التشويق، والقدرة على الإمساك بإيقاع سريع يبعد آفة الملل عن المتلقي، أو وفق تعبير الباحثة في التربية الجمالية حنان بوفريو بأن تناغم الممثلين وانسجامهم والمجهودات الجبارة للفرقة من تدريبات واتباع الإرشادات لم تكن تجمعهم إلا لهدف واحد هو النجاح.

نجاح يليق بمكناس

هذا النجاح الذي كان وراءه بالتأكيد الناقد المسرحي الكبير د. حسن اليوسفي الذي أشرف على هذا العمل، ورئيس إدارة المدرسة الممثل ياسين أحجام اللذان سهرا مع الممثلين من الطلبة للوصول إلى هذا التألق، ومن بعده الفوز في عدة مسابقات مسرحية منذ أول يوم تدريب، وهذا ما تبين لنا لاحقا حين استطاعت المسرحية أن تتوج بالكثير من الجوائز، ومنها الجائزة الأولى التي حصلت عليها بالمهرجان الدولي للمسرح الجامعي أكادير في الدورة الـ 19، لتشد الرحال نحو المدينة العلمية «فاس» لتشارك المسرح الجامعي في الدورة الـ 9 لتحل في المرتبة الأولى لجائزة الشيخ عبدالعزيز النعيمي، مما شكل دفعة معنوية قوية وتكريما واضحا لهذا الجهد الطلابي الكبير، مؤكدا جمالية العرض وقوة بنائه. مما جعل مدينة «مكناس» تحتفل في مسقط رأس الفرقة بهذا الحدث الفني الثقافي تقديرا لفرقة من الموهوبين لا المحترفين، والتي استحقت بجدارة أن تمثل «مكناس» صورة مشرفة في العديد من المحافل الجامعية، وتثبت قدراتها الفنية وإمكانات فريقها الشاب.

عرض مسرحية «فيروس» لفرقة المدرسة العليا للأساتذة بجامعة المولى إسماعيل في مكناس، الفرقة الوفية للعمل المسرحي، جاء ثمرة للعمل الجماعي واندماج الطاقات والرغبة في الذوبان في خلاصة الفن للخروج بعرض يستحق أن تبقى دروعه وشهاداته بمتحف المدرسة العليا للأساتذة بمكناس؛ لتذكر الطلبة بأن الاجتهاد في العمل لا بد أن يكون النجاح حصيلته.

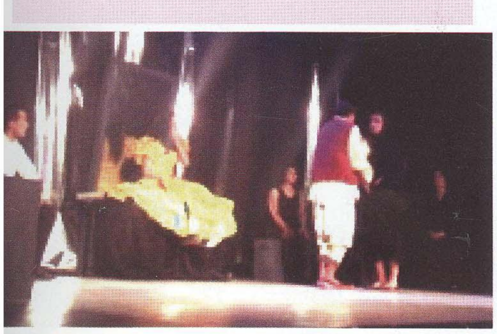
عرض مسرحي اعتمد البنية الدرامية للزمان والمكان مع رحلة الحب والحرية





«تفاصيل العمل»

مسرحية «فيروس» مقتبسة عن مسرحية «الأيام المخمورة» للكاتب السوري سعد الله ونوس.
دراماتورج: أمين غوادة وعبدالله المطيع.
سينوغرافيا: عبدالحي الفروشني.
إدارة الممثل والمسرح: ياسين أحجام.
المحافظة العامة: لحسن إحسياني.
مؤثرات صوتية: عادل علقماء.
الإشراف العام: د. حسن يوسفي.
تمثيل: هاجر الحامدي، وزينب الناجم، وسكينة خمور، وجنان بوفريو، وعمر آبا، وإبراهيم أجداب، ومصطفى أسكارن، وحسن التاجر، وسعيد بديار.
إخراج: أمين غوادة.
انتاج: محترف الفن - جامعة مولاي إسماعيل - مكناس





استرجع المخرج المصري رامي مجدي شخصية «جان دارك»

التي أُعدمت في العام 1431م بتهمة الهرطقة

عالجت عددًا من القضايا المعاصرة في أجواء من العصور الوسطى

مسرحية «جان دارك»

ضمن العروض المسرحية ذات الطابع القصير، شكلا ومضمونا، قدم المخرج المصري رامي مجدي مسرحية «جان دارك»، للمؤلف الملحمي برتولد بريشت. والتي تتعرض لموضوع مهم وحساس، خاصة في ظل تقاطع كثير من القضايا المعاصرة، حيث أصبح المواطن العربي يعيش في ظل أنظمة أشبه بتلك التي عاصرتها «جان دارك» في العصور الوسطى أو ما يسمى بالعصور المظلمة في فرنسا، عندما كانت الكنيسة تحكم العالم الغربي، وفي أحيان كثيرة كانت سلطتها أعلى من سلطة الملك أو الحاكم... لذلك كانت جان ضحية، ولم يلتفت إلى تاريخ نضالها أحد.

عزة القصابي
ناقدة - مسقط



قُدِّم العرض بأسلوب واقعي جعل المشاهد يتفاعل مع مفرداته بصورة واضحة لا تحتمل التأويل

وعلى الرغم من قدم الموضوع بشخصياته وأحداثه التاريخية، فإن المخرج الشاب رامي مجدي حاول إيجاد «معادل موضوعي» ليقرنه بعصره الحالي، وذلك من خلال المشهد الذي يجسد إفلاس واقع «جان دارك» من المبادئ والقيم وبهتانها، وتفشي المجاملات والكذب وتقبل الرشاوي في الانتخابات، في ظل انخفاض مستويات المعيشة، حيث أصبح الإنسان يبحث عن رغيف خبز وليس عبارات الحرية والديموقراطية التي نادت بها جان وأتباعها.

والمتابع للتاريخ يجد أن «جان دارك» خضعت لمحاكمة بتهمة «الهرطقة» ذات النوايا السياسية التي تهدف إلى النيل من الملك الفرنسي آنذاك.

وتعتبر «الهرطقة» من الجرائم التي تكون عقوبتها الإعدام، خاصة إذا أصر المتهم عليها.

كما تشير المرجعيات التاريخية إلى أن «جان» حوكمت بتهمة ارتداء الملابس الرجالية، ولكنها دافعت عن نفسها، بأنها فعلت ذلك بقصد حماية نفسها من الاعتداء عليها في أثناء الحرب، إلا أن تكرار ارتدائها الملابس ذاتها جعل التهمة تثبت عليها، ونفذت في حقها عقوبة الإعدام في العام 1431م.

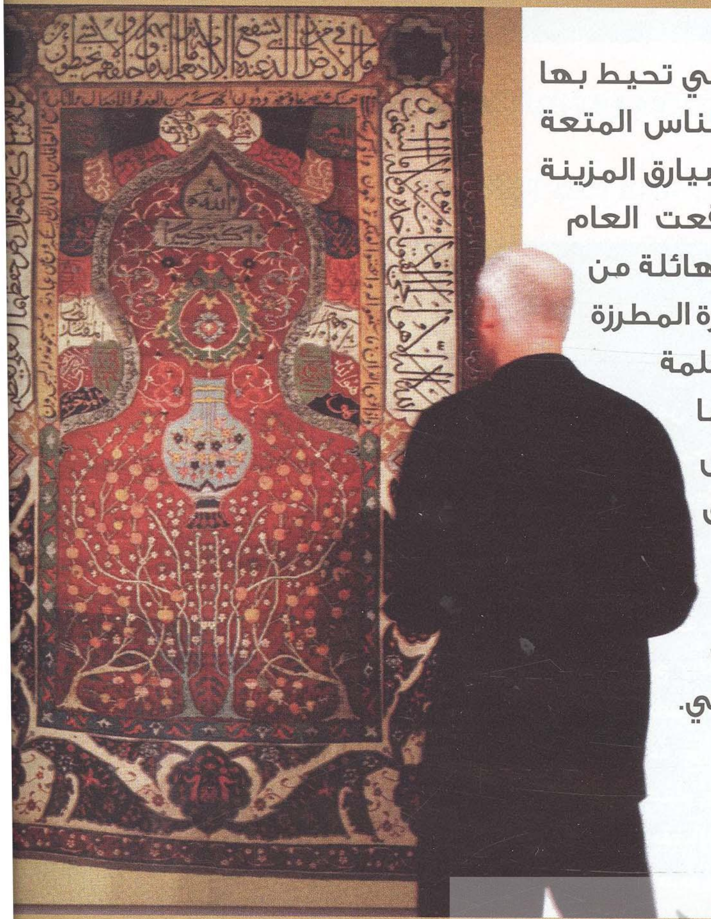
وعلى الرغم من أننا نبعد عن تاريخ محاكمة «جان دارك»، التي اتشح تاريخ نضالها بالدفاع عن الوطن ضد الاحتلال الإنجليزي منذ أكثر من خمسمائة عام، فإن المخرج حاول أن يقرنها بالواقع المعاصر، بما فيه من ترهلات صعبة وعصية، خاصة في ظل التطورات السياسية الراهنة على مستوى المنطقة العربية، مما جعل مفاهيم «الديموقراطية» تضيع في ظل واقع لا يحتمل معنى الديموقراطية أصلا، فقد تكالبت عليه مجموعة من الأحداث المتوترة، في ظل أنظمة سياسية ضعيفة، وموارد اقتصادية شحيحة... مما جعله مثقلا بقضايا كثيرة لا تحتمل التأجيل.

ولقد قُدِّم العرض بأسلوب واقعي جعل المشاهد يتفاعل مع مفرداته بصورة واضحة لا تحتمل التأويل، حيث اتسم الموضوع بالوضوح، فيما ساعد الخطاب الحواري في توصيل رسالته... فيما جسدت السينوغرافيا واقعية النص الأصلي للكاتب... حيث ظهرت إشارة «الصليب» للدلالة على الكنيسة، والتي انسجمت مع الأزياء التي ساعدت على استكمال منظومة الدلالات البصرية، حيث ارتدى «القس» زيا يتناسب مع تلك الفترة، وكذلك الرجل الآخر الذي يمثل السلطة.

وبذلك استطاع هذا العرض، منذ الجزء الأول منه، أن ينقلنا إلى عالم «جان دارك» في الماضي، أما في الجزء الثاني منه فقد حاول معاصرة الراهن وربطه بما يدور في الزمن الحاضر من تدليس في الانتخابات، وشراء الأصوات مقابل رغيف الخبز... كما ركز المخرج على عناصر بعينها، تضمنت دلالات عصرية، مثل: الأزياء والكلمات والعبارات والمفاهيم ذات الصلة بالواقع المعاصر.

فضلا عن «المؤثرات الموسيقية» ذات الروح العصرية، والتي تزامنت مع التحولات الزمنية التي عاشتها الشخصيات خلال الفترتين، والتي اختزلها مخرج العرض، واستطاعت أن تشحن المشاهد بجرعات إضافية حول القضية المطروحة، بمصاحبة الإضاءة التي جعلت «الأداء التمثيلي» يتماهى مع تفاصيل الحدث ولحظات التكشف والتحول عبر محطات الحياة التي توالت في تتابع مستمر، وحولت قاعة محاكمة «جان دارك» إلى ساحة للجماهير المعاصرة، وليست موضوعا يعود بنا إلى عصور الظلام في أوروبا.





كثيرا ما تحدث المؤرخون عن القصور القماشية التي تحيط بها أسوار النسيج، فأمست مدنا قماشية يجد فيها الناس المتعة والراحة والسرور. بدءا من الملبس وحتى الرايات والبيارق المزينة بالزخارف التصويرية. ويذكر التاريخ عملية النهب التي وقعت العام 1067 في القاهرة، حيث كان منزل المستنصر يزخر بكميات هائلة من الأقمشة الفاخرة، ولطالما اعتبرت أقمشة الأثاث والملابس الفاخرة المطرزة بمنزلة اكتناز أو حافظة معدنية، حتى أن العرب يستخدمون كلمة «خزانة» لوصف خزانة الملابس وخزانة الدولة، وكان الناس غالبا ما كانوا يتقاضون أجورا ومكافآت على شكل أقمشة، ولاتزال هذه الذكرى قائمة في بنية المدن الكبرى حيث تقع أسواق الأقمشة على مقربة من المصارف، وفي الاحتفالات بلغ النسيج الفاخر أوجه، كما في احتفالات افتتاح قناة السويس في مصر، حيث بُسط السجاد الفارسي الأحمر، وفتحت المظلات ورُفعت الأعلام، وظهرت الأقمشة المزركشة في إطار مدهش واستثنائي.

د. بسمة سيف
أكاديمية وناقدة - مصر

حضارات كبرى كان جل اهتمامها بأزيائها وتفردها في ألوانها

القصور القماشية.. وانعكاساتها العصرية

لقد عرف الإنسان صناعة النسيج منذ أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد، وثمة صور لمنسوجات وأزياء حريرية يرتديها قدماء المصريين، تبدو في صورهم المنقوشة على جدران المعابد، وكذلك التماثيل بأزيائها وألبستها ذات الطرز الفرعونية الخاصة، وفي بلاد الرافدين نرى أختاما تتمثل في صور ملوكها الآشوريين، والأكاديين يرتدون الأزياء المنقوشة والمتدرجة بثنايا وطبقات التنانير وغيرها، وتوالت الحضارات التي كان جل اهتمامها بأزيائها وتفردها في ألوانها، لكن تلك هي المرة الأولى التي نسمع التاريخ يروى بالخيوط والألوان والأسلاك وبواقي الأقمشة، في متاحف أوروبية وعربية تزخر بمقتنيات من أروع ما شُغلَ من نسيج حافظت عليها لتصل إلينا عبر نوافذ زجاجية نراها متحسرين على مجد زال، فقد أقيمت تلك المتاحف خصيصا للحفاظ على هذه الفنون الراقية التي تلتحم مباشرة بالإنسان على مر الزمان، كذلك يرتبط النسيج اليدوي وطرق تصنيعه بعقائد شعبية وطقوس تعتبر من معالم الفلكلور بحكم ارتباطها بالمعتقدات والموروثات، مثل اتقاء الحسد، أو الرغبة في جلب الخير، إذ إن زخارفها أو طريقة تطريزها لها مدلول ومعنى يرتبط بحياة الشعوب، بل أحيانا ترث عصورا سبقتها، وإن احتفظت بمظهرها العام، فإنها تعيد تكيفها حسب حاجيات الذوق الشعبي؛ لذلك وجب الرجوع إلى التاريخ لنتتبع مدى ارتباط النسيج اليدوي بالتراث القومي، وعلاقة تراثنا القديم بالأزياء وأنواع الثياب، من خلال ما تنسجه المتاحف العالمية من خيوط التاريخ.

أغراض استخدام المنسوجات

استخدمت المنسوجات في مصر القديمة لأغراض عديدة؛ من بينها الثياب والحقائب والأشرعـ والحبال والشباك. وكانت المنسوجات المصريـ القديمة تصنع أساسا من الكتان، وهو الذي يأتـ من ألياف نبات الكتان. كما كانت تصنع مـ ألياف النخيل والحشائش والبذور، وبدرجة أقل من صوف الغنم وشعر الماعز. وكانت أليافـ الكتان تغزل، بعد فصلها من النبات، ثم تنسـ خيوط الغزل على نول؛ لتتحول إلى قماش. وفـ مصر الفرعونية كانت صناعة النسيج مقتصرة علـ النساء العاملات على أنوال في ورش توجد عادـ داخل المنازل أو القصور أو الضياع الكبيرة.

كانت ألياف الكتان، بطبيعتها، ذات ألوان باهتـ ذهبية أو بنية أو خضراء؛ إذا قطع محصول النباتـ في وقت مبكر. واستخدم قدماء المصريين المغـ (أكسيد الحديد المائي المخلوط بالطين) أو الأصبـ

النباتية لتلوين المنسوجات؛ على الرغم من أن سليلوز النبات كان يجعل الصبغ صعبا. وتعطي المغرة للنسج اللون الأصفر أو البني المصفر أو الأحمر. وكانت المواد النباتية المستخدمة في الصبغ تشمل الوسمة (نبات عشبي) للون الأزرق، والفوة والقرطم للون الأحمر. واستخدم التبييض أيضا، لصناعة المنسوجات البيضاء التي كانت تعتبر رمزا للمكانة الاجتماعية الرفيعة، وللنظافة.

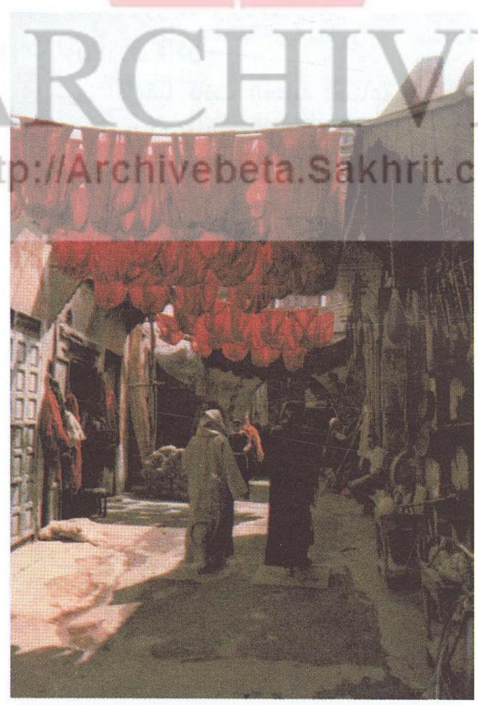
بدأت الدولة، في العصر البطلمي، الإشراف على صناعة المنسوجات والرقابة على زراعة الكتان. وانتشرت المنسوجات المزدانة بالرسوم متعددة الألوان. وأصبحت الأقمشة المنقوشة تعرف بقماش «القباطي»، من كلمة «قبط»؛ بمعنى قبطي أو مصري. وأقمشة القباطي معروفة بزخارفها التفصيلية المعقدة. وكانت الأقمشة في العصر الروماني تزخرف بأشكال آدمية وحيوانية، وكذلك التصميمات النباتية والهندسية. وشهدت المراحل التالية زيادة استخدام الرموز المسيحية؛ حيث أصبح التصوير لأشكال الإنسان والحيوان أكثر تجريدا. واستخدمت الأقمشة في الكنائس والأبنية العامة، كستائر؛ وكذلك كأغطية للأسرة، ومفروشات ومناشف وأغطية مناضد وأكياس وحقائب. وزاد استخدام وشيوع الصوف؛ إذ كان سهل الصبغ بالأصباغ النباتية.

وفي عهود الخلافة الإسلامية اكتسبت الأقمشة المصرية استحسانا عالميا؛ لجودتها وجمالها. وكان ذلك نتيجة لمشاركة الدولة في الرقابة على الخامات، وبناء المصانع الخاصة والعامة، وضمان معايير الجودة. وأصبح الصوف في المرتبة الثانية أهمية بعد الكتان، كمادة خام. واستخدم النساجون أنوالا رأسية ونسجوا لُحما (خيوطا عرضية أو أفقية) أكثر في الأقمشة؛ كنوع من الزخرفة. وكانت الأقمشة تزخرف بأشكال مطبوعة أو تطرز بخيوط من حرير. وضمت النقوش، تقليديا، الخطوط العربية الزخرفية الفنية والأشكال النباتية والهندسية؛ وكذلك رموزا تجريدية نباتية وآدمية وحيوانية.

لقد اشتهرت مصر الفرعونية بصناعة النسيج، وأهمها المنتجات الكتانية، وفي العصور الإسلامية استمرت بإنتاج الأقمشة الكتانية والحريرية وقد صدرت مصر الأقمشة إلى جميع أقاليم الدولة العباسية، مثل سورية، والعراق، وغالبا ما كان القماش خليطا من الكتان والحرير، أو الكتان والصو، وقد صنع بعضه من الحرير الخالص مع خيوط من الذهب، وقد وجدت إحدى هذه القطع في مصر ويستدل منها أنها حيكت في بلدة تنيس على بحيرة المنزلة.

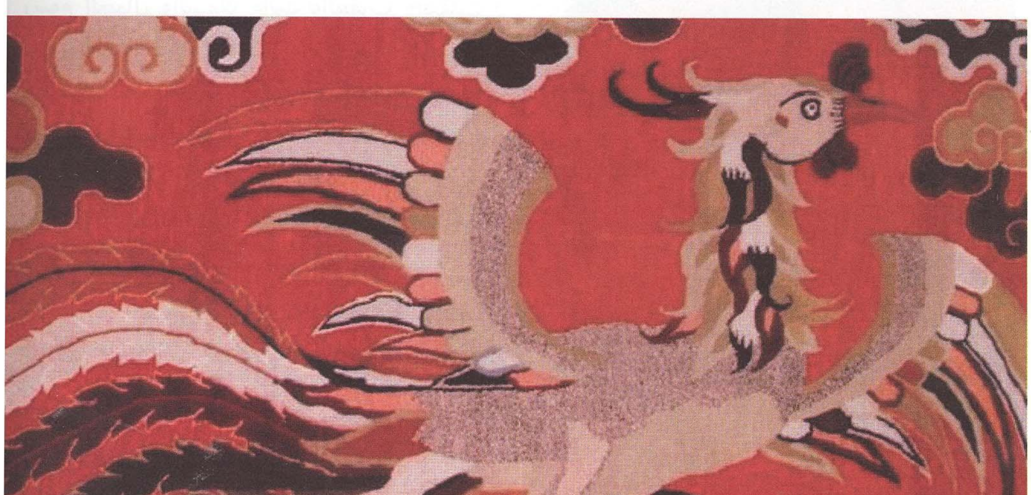
تتميز الأقمشة التي أنتجتها مصر في العصر العباسي والطولوني بزخارف متعددة الألوان محيكة في القماش وغالبا كانت من الصوف والكتان، كما كانت هناك أقمشة أخرى مطرزة بالحرير، أما أشكال التطريز والزخارف التي كانت سائدة آنذاك فهي رسوم آدمية وحيوانات متقابلة أو متدابرة رسمت بأسلوب بعيد عن محاكاة الطبيعة، مع بعض الكتابات في الخط الكوفي تشتمل على تاريخ الصنع ومكانه وقد عملت بخطوط متعددة الألوان ومعظم المنسوجات الكتانية التي عملت في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي تحمل اسم الخليفة الذي حيكت في عهده، وما من شك في أن المنسوجات تعكس ذوق العصر الذي أنتجت فيه، لأنها تشكل الثياب التي يلبسها الناس والستائر وأغطية المقاعد والمفارش التي كانوا يستعملونها في حياتهم اليومية، مما يعطي فكرة واضحة عن الذوق العام السائد حينذاك.

بعد أن أخذ الناس يتذوقون الترف واقتناء التحف النادرة، وصاروا يطلبون البضائع الفاخرة تولد الاهتمام بصناعة النسيج. وفي بعض الحالات قامت الحكومة بإنشاء مصانع النسيج لحسابها وكانت تسمى دور الطراز، وقد سميت بذلك نسبة إلى شريط مستطيل كان ينسج مع القماش أو يطرز فوقه وعليه كتابة باسم الخليفة أو المصنع أو أدعية مختلفة ويعرف باسم الطراز، كما أطلقت لفظة الطراز على الأقمشة التي تزين بتكرار مثل هذه الأشرطة. وقد قامت دور الطراز العباسي بصنع قطع فنية رائعة وجدت آثاره في سامراء، وكان لدار الطراز أهمية كبرى في حياة بلاط الخليفة وحكام المقاطعات حتى إن بعضها كان موجودا داخل أسوار القصر، وفيها تحاك كسوة الخليفة من القماش السلطاني الخاص، وهو أفخر ما يمكن إنتاجه، كذلك تتم فيها حياكة الكسوة التي كان يخلعها الخليفة على الأقل، مرة في السنة على أفراد حاشيته المقربين أو موظفي بلاطه من ذوي القدر العالي أو الزوار الأجانب الذين يفدون عليه. وقد زينت بأشرطة الطراز التي تحمل اسم الخليفة أو الحاكم أو السنة التي صنعت فيها ومكان الصنع، وتكتب عامة بأنواع مختلفة من الخط الكوفي، وكانت توجد مصانع أهلية بالإضافة إلى المصانع الرسمية تنتج ما يسمى (بالطراز الخاصة) وتصنع من الأقمشة الفاخرة، وأما طراز العامة فكان يصنع من الأقمشة العادية الخالية من التزويق.


تجفيف الخيوط في الشمس بعد صبغها وقبل نسجها

فنون النسيج تنمية مستدامة

بنهاية القرن الثاني عشر الميلادي كان الحرير الرفيع المستوى يتم نسجه في تونس أو في فاس بالمغرب ويرتبط نسيج الحرير من الخامات «رفيعة المستوى» بطبقات المجتمع الراقي، حيث يستخدم لحياكة الملابس المميزة التي تنم عن الثراء، وقد عرفت شعوب شمال أفريقيا نسيج الحرير وقد رجح بعض المؤرخين والجغرافيين القدامى ومنهم ابن حوقل، أنه جاء من تونس في القرن العاشر، حيث انتشرت طريقة نسجه في مدينة قابس لكثرة أشجار التوت، وإن شرانق الحرير كانت تكثر هناك، وكان استخراج خام الحرير من الشرانق في تونس يتم عن طريق تسخين الشرنقة والحصول على شعيرات مصمغة لتبسط الخيوط فورا لعدة مرات، ومازال حرير قابس في تونس ذائع السيط والشهرة ويصدر إلى إيطاليا وفرنسا وبقية دول العالم، ويذكر أن 3000 منزل كانت تقوم بهذه الحرفة، وكان هناك 2000 حرفي يمتهنون تلك المهارة الحرفية، إما في الريف وإما في المدن وبظهور النول اليدوي في القرن السادس عشر الميلادي وإضافة الوحدات الزخرفية عن طريق


من روائع فنون السجاد الإيراني



الفراعنة أول من استخدموا القماش في الملابس والزينة

حرفيي يهود الأندلس الذين يقطنون المغرب العربي (غرناطة) و(المهدية) علاوة على القادمين من طرابلس في القرن التاسع عشر الميلادي، ظهر حزام الحرير المطعم بخيوط الذهب ليصبح قطعة مهمة في تاريخ الأزياء التونسية بل أهم قطعة في زي العروس، ونزح حرفيو نسيج الحرير اليدوي من تونس إلى مصر وانتقلت المهارة معهم، كما انتقل المفرش الحريري الشهير الذي كان يصنع في «جربة» في تونس لينتقل إلى «نقادة» بصعيد مصر وامتزج بخبرة المصريين مع النول اليدوي لتخرج قطعة الحرير اليدوي الشهيرة «الفركة» ذات اللون الأحمر المقلم وهي القطعة التي ترتديها العروس السودانية في ليلة الحنة ويرجع الفضل في ذلك إلى النول اليدوي الذي يدار بالقدمين إلى أعلى وإلى أدنى بواسطة المدواس، وقد انتشر في أغلب دول شمال أفريقيا وتحديدا في ليبيا ومصر والجزائر والمغرب وتونس خاصة جربة، وفي ملابس وثياب نبلاء «المهدية».

أما رجال صعيد مصر فيرتدونها كعباءة دون أكمام بالإضافة إلى الوحدات الزخرفية الهندسية، وتضفي ظلال الحرير اللامع من انعكاسات لونية مع دقة الصناعة الفائقة وبراعة التصميم لوحة فنية رائعة، وأصبح هذا القماش معروفا بالنسيج الطرابلسي كماركة مسجلة وذلك قبل قدوم النساجين اليهود من جربة إلى ليبيا وبالرغم من أن هذا الفن الحرفة يليق بالنساء إلا أن الرجال كانوا قائمين عليه ولم تقبل عليه النساء إلا في عصر متأخر ليصبح من مستلزمات الحياة اليومية وليبرز تاريخ شعوب المتوسط، ثم تنتقل المهارة الحرفية إلى الجزائر لتنفذ على الكتان ويتطور في العصر العثماني في القرون من الـ 16 إلى 19 وظهرت المعلقات والستائر، وبذلك دخلت السيدات حرفة النسيج من أجل تجهيز العروس وظهرت صناعة (البُرنس) و(التنشيفة) التي توضع على الرأس ليلة الحنة وذلك للسيدات من الطبقة العليا ثم امتزج النسيج برسوم زخرفية متأثرة بعصر النهضة والفن التركي بحكم تجارة المتوسط والتي انتشرت في فاس المغربية مع خطوط عرضية ولكن ظل الاختلاف بين المدن والريف حيث التلقائية وغلبة الفلكلور لأن تصميمات الريف مرتبطة باتقاء العين الحاسدة والحماية من الأمراض، أو رسوم الجمال والسمك واليد والعقرب وانتقلت فنون النسيج وزخارفه إلى واحة سيوة المصرية مع قبائل البربر حيث ثياب زفاف العروس مضافا إليها رمز شمس آمون الساطعة لتكسبها روح وشخصية مصر الفرعونية مضافا إليها حدوة الحصان والنخلة مثلها مثل قابس التونسية مما يؤكد تأثير ثقافة وتراث عالم ما وراء الصحراء، حيث الاقتباس من فنون إثيوبيا وموروثها الديني والاجتماعي منذ عصر مملكة آكسوم في العصور المسيحية القديمة، فمنذ القرن الرابع كانت إثيوبيا تستورد الحرير الخام من الهند والصين وتنسجه من أجل إهدائه إلى كنائس العالم المسيحي، وهو يعد من أشهر نسيج حرير شرق أفريقيا، كما كان يستعمل كمظلات للاحتفالات الدينية بشهادة المتحف البريطاني. وقد قمت بزيارة معرض ملابس المسيحيين الأرثوذكس الإثيوبيين هناك والتي يرجع تاريخها إلى عهود بعيدة، فوجدت مفارش المناضد ولم أعرف هل هي من صنع المسلمين أم اليهود الفلاشا، ولكن الخيوط من الصين وهي مجموعة نادرة تكشف تاريخ نسيج الحرير وتنسب إلى الملك بكافان وزوجته وأولاده، وتمثل كأزياء دينية ذات لون أزرق داكن.

في شرق أفريقيا كانت العناية بصناعة الحرير قائمة، وبدأ جلبه من الهند بواسطة التجار العرب، أما في مدغشقر فكانت شرانق الحرير منتشرة في المرتفعات، وكانت خيوطه غير قابلة للصباغة، لكنه كان يدخل في النسيج بوجه عام، والحال نفسه في نيجيريا وفي منطقة السافانا ويرجع أن ديدان الحرير هناك كانت تتغذى على شجيرات التمر الهندي ، ولكن كانت النتيجة واحدة وهي الحصول على الحرير عن طريق غليان شعيرات الحرير في محلول قلوي لفصل الحرير عن الصمغ ثم تجفف الألياف ويتم صبغها، هذا الحرير كان يستخدم في التطريز وأشغال الإبرة، وعن طريق تجارة طرق ما وراء الصحراء تم جلب المصادر الحيوية لغزل الحرير من أفريقيا، وفي أواسط القرن 19 كان الألمان قد رصدوا تجارة الحرير القادمة من واحة «غدامس» في ليبيا إلى «كانو»، أما شعوب «الآسانت» في غانا فقدموا أحد أنواع الحرير كهدايا سنة 1730م للأسر المالكة في أوروبا وظل ذلك التقليد متبعا حتى القرن العشرين.



من مقتنيات الفنان سليم علي

الحرير.. رقيق ومفترس أنيق

إن نماذج المنسوجات الحريرية الأفريقية المزركشة امتدت من شرق أفريقيا إلى غربها ثم إلى أوروبا، وكانت أشهر القطع النسجية الأفريقية تسمى «شاما» وهي من اللونين الأزرق والأحمر، وبظهور الثورة الصناعية الميكانيكية الأوروبية انحسرت الحرفة اليدوية في نطاق ملابس الأرستقراطيين والملوك بالعرض والطلب من قبيل الترف. هذا ما حدث في الغرب أما في الشرق فقد شهدت بلاد أصفهان بدورها صناعة الحرير منذ آلاف السنين، فازدهرت بها الأثواب الحريرية واللوحات التصويرية والسجاد الذي مازال يحتل المرتبة الأولى في العالم.

ويعتبر فن النسيج من الفنون الجميلة والشاقة في الوقت نفسه من حيث الحبكة والتنفيذ فضلا عما يتطلبه من صبر وجلد، فتنفيذ لوحة بطول متر في نصف متر يحتاج من المصمم والممتهن لهذه المهنة قرابة الثلاثة شهور إلى الخمسة أحيانا وخاصة عندما تحتاج اللوحة إلى حبكة فنية لتخرج تحفة في التصميم والإخراج، وحول هذا اللون من ألوان الفنون يوضح النساج الفنان سليم علي الذي كانت له موهبة فطرية عبقرية أصقلها بالدراسة، وأثبت تفوقا كبيرا أهله لابتداع أساليب جديدة في الأعمال الفنية الزخرفية التي تمس حياة الناس مباشرة خاصة فيما يتعلق بتصميم الملابس ورسوم الأقمشة التي تستخدم في شؤون تجهيز بيوت العروسين المقبلين على الزواج أو مفروشات أطقم السراير والصالونات وغيرها، فارتبط فنه باحتياج الناس، وسرعان ما وصل إليهم على كافة مآربهم فارتبط بهم.

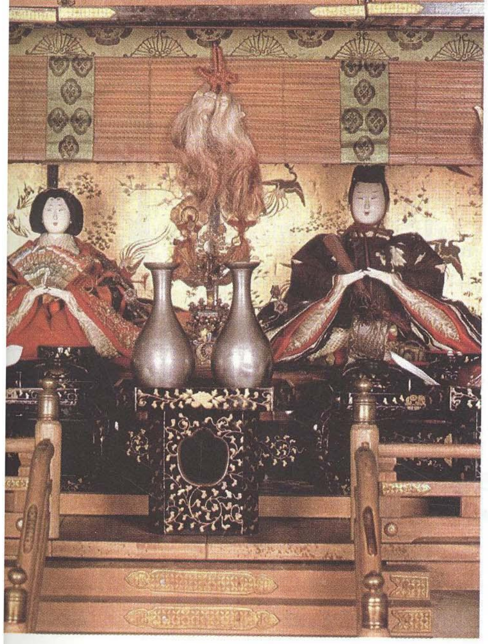
وعلى الرغم من أنه خاض عدة مجالات تشكيلية فإن أعماله المصنوعة والمرسومة على نسيج أقمشة الملابس والمفروشات امتازت عن غيرها من أعماله التصويرية، وكذلك تصميماته للملابس المسرحية بل وأعماله في الإعلان والزخرفة والديكور بكونها نجحت في تقديم معالجات تقنية متفردة وغير مسبوقة في ساحة التشكيل المصري للأنسجة آنذاك، ففي الوقت الذي عكف الزخرفيون - السابقون والمعاصرون له - على تهذيب رسوم الأنسجة والمفروشات التي تدخل البيوت والتي يرتضي ذوقها الناس، كانت عين الفنان سليم علي الذكية تلمح في خيوط ذلك النسيج قيما تشكيلية ثرية تحتاج فقط من يؤلفها بوعي شديد وبصيرة نافذة وإحساس مرهف ليكون بعضها مع الرسوم بالزيت تشكيلا مدهشا ومتفردا متاحا لكل فرد في كل بيت.

نجح سليم علي في استئناس خامة النايلون والحرير الصناعي حتى أن المرء ليشعر- وهو يشاهد أعماله الزخرفية في تشكيل الألوان عليه - بليونتها وسلاستها وعذوبة تشكيلها، فالفنان قد نجح في خلق تواصل حقيقي بين الفراغ الداخلي للنسيج والفراغ المحيط، باعتبار أن ذلك الفراغ الخارجي ما هو إلا العالم بأسره، فصارت الفراغات الداخلية للزخرفة التشكيلية للنسيج بمنزلة الجسور التي تربط عمله الزخرفي من الداخل بذلك العالم الخارجي بكل مكوناته ومفرداته اللانهائية ليحدث بينهما تلاحم حميم وعلاقة تكاملية ومزج طبيعي بالتلوين الرقيق، مما يمنح قطعة القماش سواء كانت زيا أو مفروشا حياة حسية يمكن إدراكها فقط بعيون تنظر فيما وراء المرئي، وقلوب رقيقة لديها القدرة على تأمل الجمال المخبوء وعشقه والتفاعل معه وبه.

لقد صارت إبداعات سليم علي وأعماله واختراعاته لاستخدام الألوان الزيتية في الرسم المباشر وزخرفة الأقمشة جزءا لا يتجزأ من جماليات ذلك العالم، خاصة تلك الأقمشة التي تلتف حول أجساد البشر أو تزين بها أثاثات البيوت، والتي ساعدت على تهذيب رؤية العين الجمالية، وسمحت للهواء بنسماته العليلة وحركاته المتباينة من وقت لآخر، أن يملأها فتتشبع به ككل الكائنات الحية، كما سمحت للشمس كذلك بضوئها المتوهج وحرارتها الدافئة أن تتوغل في ألوان القماش وإلى داخل أعماق النسيج عبر مسارات متشابكة ومساحات مختلفة خالقة فيضا من مشاعر نبيلة وإحساس جميل ينمو باستمرار مع حركات الشمس المتواترة في جوف تلك الألوان البديعة.

كان سليم علي رائد فن الرسم بالزيت على أنسجة الملبوسات النسائية والمفروشات الزخرفية، وظل طوال ثلاثة عقود يصمم أنسجة وأقمشة مصانع مدينة المحلة الكبرى بمصر التي تشتهر بالنسيج حتى وصل إلى مرحلة إتقان متناهية أذهلت مصممي العالم الغربي، وقد اقتنى متحف اللوفر وكذلك متحف برلين العديد من تصميماته الخلابة التي منها ما يحكي سيرة قادة وعظماء العالم مثل الفريد نوبل وتشرشل وإينشتاين ومدام كوري وغيرهم، وفي كتابه «المصمم والنساج سليم علي.. فنان لا منتمي» للكاتب والناقد الدكتور نبيل سليم يذكر المؤلف الخطوات التي كان يقوم بها والده المصمم سليم علي عند الشروع في عمل اللوحة فيقول: «بعد أن تكون الفكرة واضحة عما يريد رسمه يقوم بتصميم الرسم على الورق ويقسم اللوحة إلى مقاسات عبارة عن مربعات، هذه المربعات يتحكم فيها الغرض من اللوحة أو السجاد ونوعية الخيط المستخدم فيها - صوف أو حرير - فالمربع الواحد عندما يكون العمل بخيط من الصوف يحتاج إلى تقسيمه إلى 12 عقدة وأحيانا 16 أو25 أو 36 أو 42 وهذا يتحكم فيه نوع أو هدف استخدام السجاد إن كان للأرضيات أو للزينة والتعليق، أما في الحرير فيحتاج المربع الواحد إلى 64 عقدة أو100 عقدة وخصوصا عندما تكون مطعمة بالذهب حيث يكون الغرض منها هو التعليق في المنزل، وتكمن الصعوبة عندما يكون العمل بالحرير لأنه يحتاج إلى عدد كبير من العقد تمتاز بصغرها، وأيضا تحتاج إلى مهارة خاصة في التصميم والتنفيذ».

أما عن أفضل أنواع الحرير المستخدمة ومدى إقبال الناس على هذا الفن كان يرى الفنان: «أن هذا الفن يشهد إقبالا شديدا من قبل الناس وخصوصا أن هناك أشخاصا يرغبون في رسم صورهم الشخصية على لوحات من الحرير يزينون بها منازلهم، وأجود أنواع الحرير هو الحرير الياباني لأنه يمتاز بعدة خصائص منها المتانة والقابلية الجيدة للصباغة والاستمرارية لفترات طويلة من الزمان».



قصر قماشي ياباني



المراجع:

1 - دليل معرض الأزياء والمنسوجات - المتحف الوطني الإيراني - 2004 م.

2 - أ. د. نبيل سليم علي - ثقافة الأقمشة.. مصر نموذجا - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 2007.

3 - محمد عباس سليم - منسوجات الطراز في العصر العباسي. رسالة ماجستير، القاهرة، 1995.

4 - أ.د. نبيل سليم علي - المصمم والنساج سليم علي.. فنان لا منتمي - 2009 - مكتبة السلام - الأسكندرية.

6- Beckwith J., Byzantine tissues ,« Actes du XIVᵉ5 - congrès international des études byzantines Paris, , RMN, 1992. ,septembre 1971, collections publiques françaises7) - cat. exp., 1992-1993, Musée du Louvre , 1992.

Cornu G. ; Martiniani-Reber M8 » ,.-Étoffes et vêtements dans le ménologe de Basile II, reflets des courants d'échange entre Byzance et le monde islamique ,« Quaderni di studi15, Rome, 1997, p.

كتاب لسميرة الشنو يوثق أنماطه وألوانه

الفن الشعبي البحريني .. مصدر تنوع

الفن الشعبي من الفنون المحببة إلى النفس، فهي تُعبر عن عادات وتقاليد ومعتقدات ومشاعر وأحاسيس الشعوب، والفن التشكيلي الشعبي نراه في الخزف بأنماطه وألوانه، والحلي بأشكالها ومعادنها وطريقة صياغتها، والتطريز بألوانه وأشكاله، والفن الشعبي يدخل كل البيوت ويتناوله الناس جميعا.

ومن هذا المنطلق، صحبتنا الباحثة سميرة محمد الشنو عبر كتابها «الوحدات الزخرفية في الفن الشعبي البحريني كمصدر لتنوع الإنتاج الفني»، والكتاب صادر عن مجلة الثقافة الشعبية البحرينية عدد صيف ٢٠١٤.

وسميرة الشنو عضو بجمعية البحرين للفنون التشكيلية حاصلة على ماجستير تربية فنية تخصص تصميم، وتُعد حاليا أطروحة الدكتوراه بالمملكة المتحدة، شاركت في العديد من المعارض الفنية الداخلية والخارجية، وهي باحثة في التراث الشعبي وتوثيق الفن التشكيلي في البحرين.

الكتاب مكون من فصلين: الفصل الأول الفنون الشعبية وجمالياتها في مملكة البحرين، وذلك الفصل يحوي العناوين الآتية: ماهية الفن الشعبي؟ الفن الشعبي فن وتطبيق، الهدف من دراسة الفن الشعبي البحريني، العوامل المؤثرة في الفنون الشعبية في مملكة البحرين، تصنيف الفنون الشعبية في مملكة البحرين، الزخرفة الشعبية السائدة في السطوح المختلفة لعناصر التراث البحريني، الأبعاد الفلسفية والثقافية للفنون الشعبية.

أشرف سعد

كاتب - مصر



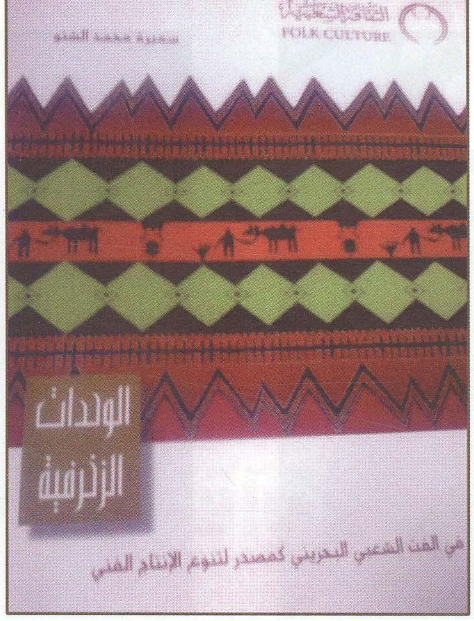
الفن الشعبي فن وتطبيق

دائما ما يسير الفن الشعبي طوال العصور جنبا إلى جنب مع الفن الرسمي، والتراث العربي غني بالفنون الشعبية في الأدب والغناء والموسيقى والفنون التشكيلية الزخرفية والتي تكشف عن قدرات ومهارات الفنان الشعبي الذي ينفذها في سهولة ويسر. ويعتبر الرمز من أبرز عناصر الرسم والزخرفة الشعبية التي تقوم على معان جمالية متعددة تقرب المنتج اليدوي من ذوق العامة، فهو من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات.

العوامل المؤثرة فى الفنون التشكيلية الشعبية البحرينية

1 - عوامل اقتصادية

كانت البحرين ومازالت معروفة بلقب «أم المليون نخلة» نظرا لكثافة النخيل المنتشر على الحزام الأخضر شمال جزيرة البحرين، والنخلة مازالت شريان الحياة بعد المياه العذبة، إذ يعتمد الإنسان عليها في حياته اليومية بشكل كبير، ولازالت منتجات النخلة إلى يومنا الحاضر من الأشياء الضرورية في حياة الناس كاستخدام التمر والسعف في عمل السلال، وقد أبدع الفنان الشعبي في عمل الأثاث والأرائك من جريد النخيل وهناك عيون كثيرة بالبحرين مشهورة بزراعة النخيل مثل عين عذاري وعين قصاري وأم شعوم.



غلاف الكتاب

2 - عوامل جغرافية

موقع البحرين الجغرافي الوسطي فى الخليج العربي جعل منها على مر العصور محطة تجارية مهمة ومركز التقاء مختلف الحضارات، وكان لطبيعة البحرين الجغرافية الأثر الأكبر في صياغة الزخارف الشعبية، إذ كانت الزخارف الكتابية تستخدم على واجهات السفن، والأبواب الخشبية في منطقة المحرق تزين بزخارف من الجبس وتصنع الأبواب من الجريد والسعف وتغطى بالأصداف البحرية.

3 - عوامل تاريخية

تتميز البحرين بأطول تاريخ على الرغم من صغر مساحتها حيث يمتد إلى 50.000 سنة قبل الميلاد، وقد ذكر الشيخ عبدالله بن خالد آل خليفة في كتابه «البحرين عبر التاريخ» أنه بالقرب من منطقة الممطه جنوب وسط البحرين وجدت أدوات استخدمها الإنسان في العصر الحجري، وأغلب الأدوات مصنوعة من الحجر الصوان، مما ينبئ بوجود مجتمع بدائي زراعي في البحرين.

تصنيف الفنون التشكيلية الشعبية في البحرين

1 - الشكل المادي ويتمثل في العمارة والمواقع الأثرية والمدن القديمة والفنون والآداب والملابس والحلي والمخطوطات والصناعات الحرفية.

2 - الشكل الثاني هو الفنون اللامادية المرتبطة بالعادات والمعتقدات والأمثال الشعبية.

3 - الموروثات الشعبية.

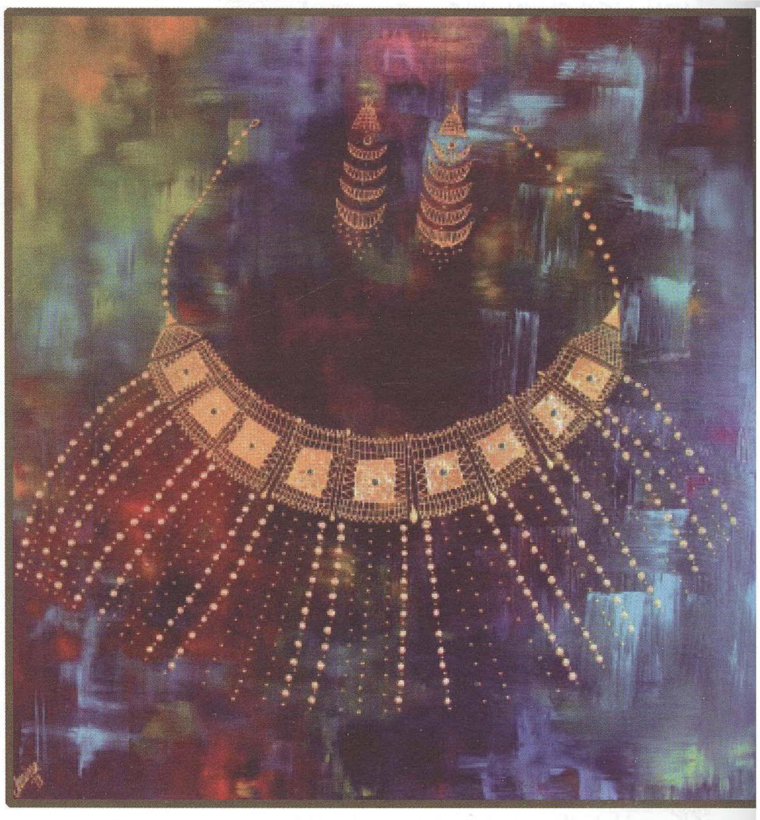
مواضع توظيف الزخارف الشعبية في الحرف البحرينية

صناعة الفخار

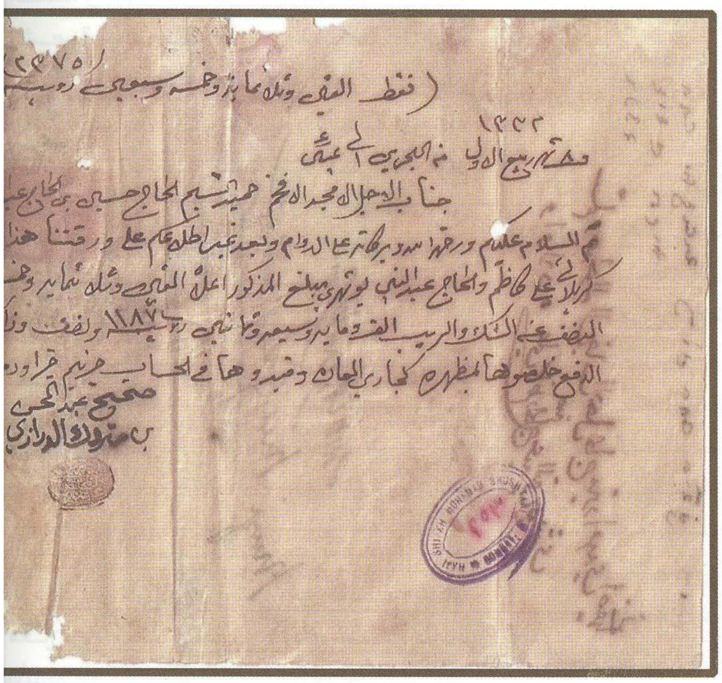
اشتهرت منطقة عالي بأفرانها التقليدية المبنية في عمق التلال الصخرية المحفورة بشكل يستوعب حرق كمية كبيرة من الفخار، وتتميز الزخارف الشعبية المستخدمة على الفخار البحريني ببساطها وذلك لشدة ملوحة الطينة البحرينية مما لا يساعد على عمل زخارف دقيقة.

صناعة النسيج

تشتهر قرية بني حمرة بحرفة النسيج، ومجموعة كبيرة من العائلات البحرينية تشتغل بهذه الحرفة، وعرف اسم القماش باسم هذه المنطقة ويستخدم



الفن التشكيلي البحريني يعبر عن تراثه



مخطوطة بحرينية



الزخرفة البحرينية



صناعة السفن في البحرين

الشعبي الخطوط المستقيمة والأفقية والعمودية في زخرفة تلك المنسوجات.

بناء السفن

مملكة البحرين من الدول المتقدمة في بناء السفن وهي محطة أسواق معروفة في دول الخليج كسوق الذهب، ونشأت عدة صناعات مرتبطة بهذه المهنة مثل صناعة أقفاص صيد الأسماك وأدوات الصيد، وتاريخ صناعة السفن بها يعود إلى 500 سنة قبل الميلاد.

صناعة الذهب

من أشهر أسواق الذهب المعروفة بالخليج سوق الذهب بالبحرين وهو شارع طويل على جانبيه محلات متجاورة صغيرة تعرض كل ما يهتم بزينة المرأة من مصاغ بأشكال تعتبر تحفة فنية.

أما الفصل الثاني فكان عنوانه جماليات الزخرفة الشعبية واحتوى على عناوين فرعية هي: الزخارف الشعبية الخليجية، مبادئ الزخرفة، الزخرفة الإسلامية، ماهية التصميم وعناصره، الأسس الفنية للتصميم، القيم الفنية والجمالية المرتبطة بالتصميم، المعالجة الفنية المرتبطة بالتصميم، وختمت الفصل الثاني من الكتاب بمجموعة من الملاحق احتوت على الجداول التي توضح أنواع الزخارف الشعبية في الفن الشعبي البحريني ومجموعة كبيرة من الصور الملونة التي توضح المشغولات والزخارف الشعبية الخاصة بالملابس وصناعة الذهب ونماذج من الوحدات الزخرفية واستخدامها في الإنتاج الفني.

الزخارف الشعبية البحرينية

الزخرفة هي فن رمزي يحمل رموز فلسفة شعب معين في الحياة وتجمع هذه الفلسفة عناصر الأيديولوجية والمعتقدات الأنثروبولوجية، وقد

تميز الفن الإسلامي بأنه فن زخرفي وظّف فيه الفنان المسلم كل ما وقع عليه نظره من عناصر نباتية وحيوانية وآدمية لتحقق أهدافاً زخرفية

بدأت الزخرفة مع بداية إدراك الإنسان للأشياء وإحساسه بجمالها وعندما قادته حاجته إلى تجميل بيته وزخرفته، لذا كانت الطبيعة مدار إلهامه، فمنها استمد عناصر زخرفته البدائية، ومن خاماتها زخرف بيته ووشم جسمه وزخرف أوانيه، وشهدت الحضارة المتتابعة لمسيرة الإنسانية تطورا كبيرا في المعرفة.

الزخرفة الإسلامية

انطلق الفنان المسلم مما انتهت إليه الحضارات التي سبقته من تقنية وتجارب، وتميز الفن الإسلامي بأنه فن زخرفي وظف فيه الفنان المسلم كل ما وقع عليه نظره من عناصر نباتية وحيوانية وآدمية لتحقق أهدافاً زخرفية، والزخارف الإسلامية تطورت في أساليبها وعناصرها مع تكون التيارات والمدارس الفكرية الدينية في جسد الأمة الإسلامية كل في بيئته المحلية، ثم كان لانفتاح البلاد الإسلامية على بعضها البعض وتوالي الهجرات بين ربوع البلاد الإسلامية الواسعة أثره الكبير في تبادل الأساليب والعناصر الزخرفية.

التصميم

هو إبداع أشياء ممتعة وجميلة من الناحية الوظيفية والجمالية وكل عمل فني ينتمي لأي مجال من مجالات التربية الفنية لا بد أن يمر بمرحلة التصميم، والتصميم في هذه الحالة يختلف من مجال لآخر وفق طبيعة كل مجال، والخامات المستخدمة في تنفيذ التصميم والوظيفة التي تُعد العمل الفني من

لذلك لا بد أن يراعي التصميم ما يلي:

- الوحدة: وهو وحدة الفكرة ووحدة الغرض من التصميم الفني ووحدة الأسلوب الفني.
- الاتزان: وهو موازنة جسم أو شكل بحيث يصبح متوازيا أو رأسيا على أرض أفقية، ومنه اتزان محوري ويعني التحكم في الجانبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح قد يكون أفقيا أو رأسيا، والاتزان الإشعاعي المركزي ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية، ودائما ما يكون الشكل الفني الذي يخضع في تنظيمه لهذه المركزية ذا حركة دائرية.
- الترابط: ويقصد به تماسك العناصر فيما بينها وتبدو في تناسق بديع وترابط محكم بين عناصره مع بعضها البعض بحيث يؤدي هذا الترابط إلى طابع فني مميز.
- التناسب: وهو من أهم صفات التكوينات الطبيعية والتناسب مكمل للاتزان ومحقق له، فهو يشير إلى علاقة الأجزاء بكيان الكلي في تناسب رياضي.

والكتاب في مجمله رحلة ماتعة داخل الوحدات الفنية المستخدمة في الفن الشعبي البحريني، فالثقافة الشعبية وما تشمله من قيم جمالية وفنية وأخلاقية ودينية، هي رموز مرئية للهوية القومية، لذلك دعت كل التوجهات والسياسات إلى المحافظة على ذلك التراث الشعبي وتنقيته من كل شائبة ليبقى علامة فارقة في كل زمان ومكان.

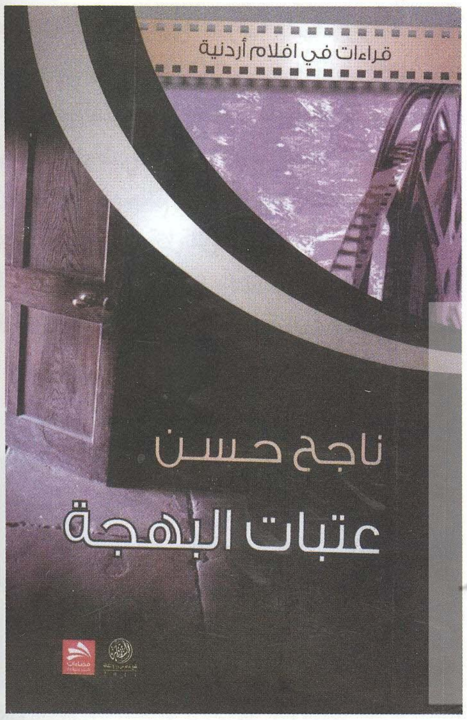
كتاب يرصد مسيرة السينما في الأردن منذ الخمسينيات

عتبات البهجة.. قراءة لواقع صناعة الفيلم الأردني

في ظل الثورة المعلوماتية، والتطور التكنولوجي في مجال الاتصالات والعالم الرقمي، صار في إمكان صناع السينما، من الشباب بخاصة، الاطلاع على تجارب بعضهم بعضا وتبادل الخبرات لتطوير قدراتهم ورؤاهم السينمائية، ومن هنا بدأ الشباب الأردني التوجه بخُطوات حثيثة نحو خوض مضمار صناعة الأفلام وفق أشكال وأساليب متباينة، مستفيدين من نشاط مؤسسات محلية من مثل الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، التي ساهمت في تشجيع رأس المال العالمي على الاستثمار في المجال السينمائي في الأردن والاستفادة من مكوناته البيئية والجغرافية والمناخية.

وقد قاد هذا إلى تشجيع أفراد ومؤسسات على تنظيم ورشات عمل ودورات تدريبية في مجال صناعة السينما، أو إطلاق مسابقات لكتابة نصوص سيناريوهات من قِبَل الشباب الأردني، كما في «تعاونية عمّان لصناعة الأفلام»، و«أفلام بلا ميزانية»، و«شركة الرواد» و«مؤسسة طيف»، بالإضافة إلى ما وفّرته مؤسسات أكاديمية من مثل معهد البحر الأحمر للعلوم السينمائية، وكلية الفنون في جامعة اليرموك ومثيلتها في الجامعة الأردنية، وعدد من المعاهد والكليات الخاصة في الأردن، من دعم وتشجيع لصناعة الأفلام الأردنية.

هيا صالح
ناقدة - الأردن



غلاف الكتاب

من هنا تأتي أهمية كتاب «عتبات البهجة» للناقد السينمائي ناجح حسن، في قراءته لواقع صناعة الفيلم الأردني، وهي صناعة -كما يرى- ماتزال تشق طريقها بأسلوب فردي وآني في ظل تواضع مبادرات المؤسسات الثقافية في القطاعين العام والخاص، على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على إنتاج الفيلم الروائي الطويل «صراع على جرش»، الذي أنجزه المخرج واصف الشيخ ياسين.

ويشير المؤلف إلى أن هذه الصناعة شهدت منذ بدايات القرن الحادي والعشرين إنجازات متفاوتة في القيمة والنوع، حيث جرى تصوير بعضها ضمن جهود شباب يمتلكهم الطموح في تحقيق أفلامهم، سواء الروائية الطويلة أو القصيرة أو التسجيلية.

وقد استفاد أولئك الشباب، ومعظمهم من بين خريجي الجامعات في حقول الكمبيوتر والفنون الجميلة والتصميم، من وجود الهيئة الملكية الأردنية للأفلام التي منحتهم الفرصة في تطوير قدراتهم عبر إشراكهم في دورات محلية وخارجية، ومساندتهم بالتجهيزات والمعدات.

وفي وقتٍ يؤكد فيه المؤلف أن هناك العديد من الشركات والمؤسسات التي تعنى بالإنتاج الفني، بيد أنه يستدرك بقوله إنها غيبت اهتمامها بالطاقات الإبداعية الشابة في حقل صناعة الأفلام، وآثرت الاتجاه إلى العمل بالبرامج والأعمال الدرامية التلفزيونية، من دون السعي إلى تأسيس شركات إنتاجية ذات تجهيزات وبنى تحتية مناسبة، أو تخصيص جزء من عملها في مجال تمويل المشاريع السينمائية ودعمها.

ويستعرض المؤلف في هذا السياق، عددا من المبادرات التي نشأت بهدف تشجيع هذه الصناعة وتطويرها، ومنها «بيت الأفلام» الذي تأسس كواحد من إنجازات الهيئة الملكية الأردنية للأفلام بهدف رفد المجتمع المحلي بثقافة سينمائية، وهو يتضمن وحدة متكاملة من منظومة مشاريع التثقيف السينمائي ووسائل الإنتاج السمعي البصري ومكتبة تشمل أبرز أدبيات النقد السينمائي العربي والعالمي، كما تتوافر فيه أمكنة متخصصة لتطوير القدرات في المعرفة والتدريب والممارسة على فن كتابة السيناريو والمونتاج والموسيقى التصويرية، وتقنيات الإضاءة والتصوير والإخراج، مجهزة بأحدث الأساليب والتقنيات الجديدة.

ويلفت الناقد ناجح حسن إلى الدور الذي تضطلع

به الهيئة الملكية التي تأسست في العام 2003، ويديرها مجلس أمناء برئاسة سمو الأمير علي بن الحسين، وتقوم بمهام المفوض التنفيذي للهيئة سموُّ الأميرة ريم علي، ويشمل هذا الدور مهمات عديدة من بينها القيام بجذب استثمارات الشركات السينمائية العالمية إلى الأردن، وتقديم أشكال العون والتسهيلات الممكنة بغية الدفع بصناعة الأفلام، وترويج ثقافة الصورة كفعل ونشاط إنساني وحضاري يعمل على التقريب والتواصل الإنساني.

ومن المبادرات المهمة في سياق دعم الصناعة السينمائية في الأردن، المؤتمر الثقافي الوطني الثاني الذي ناقش «صناعة الأفلام في خطة التنمية الثقافية»، وتوجهات خطة التنمية الثقافية للأعوام 2009 - 2011 التي تشرف عليها وزارة الثقافة. وقد جاءت أوراق المؤتمر، كما يوضح الباحث، مليئة بالأفكار والرؤى الطموحة لتفعيل الحراك الثقافي الوطني، وجرى فيها تناول أهمية إنجاز أفلام أردنية بحكم ما يمثله عالم صناعة الأفلام من دور لافت في الحقل الإبداعي.

ويدعو المؤلف وزارة الثقافة إلى تفعيل قسم السينما في مديرية الفنون، والعمل على إطلاق برامج ومشاريع سينمائية إن لم يكن في مقدورها تنظيم مهرجان سينمائي على غرار المهرجانات المثيلة التي تقام سنويا، كما يدعو القائمين على الفعل الثقافي الرسمي إلى بذل المزيد من الاهتمام بالسينما، والبدء في تحديث أجهزة العرض وتقنياته في المراكز الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، وإقامة مسابقات خاصة بكتابة السيناريو، وتأسيس صندوق خاص لدعم المشاريع السينمائية، على أن تتخذ مؤسسات إعلامية مبادرات لعرض تلك الأفلام، فضلا عن تمويل قسم منها، في ظل حقيقة أن العالم اليوم يتحدث بلغة الصورة.

ومن بين المشاريع التي تهدف إلى تفعيل صناعة السينما في الأردن، والتي يستعرضها المؤلف في كتابه، «مشروع السينما البديلة»، حيث تضمنت مذكرة التعاون بين الهيئة الملكية للأفلام والمجلس الأعلى للشباب تنشيط صناعة أفلام الشباب،



فيلم وطني حبيبي

وأُطلق على هذه المبادرة اسم «السينما البديلة» التي تركز على الأفلام الوثائقية، ودعم الشباب من خلال عرض أفلامهم وتجاربهم السينمائية، وتشجيع الحوار المفيد والمبدع.

كما أطلقت الهيئة الملكية الأردنية للأفلام مشروع «الصندوق الأردني لتمويل الأفلام» في العام 2011، وبدأت تنشط الاستثمارات في صالات السينما التي تواكب أحدث تقنيات العرض العالمية، كما تم تأسيس معهد البحر الأحمر للفنون السينمائية. وقد شجعت هذه المبادرات العاملين في الحقل السينمائي على تقديم أفلام أردنية ذات مضامين ورؤى جمالية قادتها إلى المشاركة في المحافل المحلية والدولية.

وخُصص قسم من الكتاب لحوارات في صناعة الأفلام الأردنية، أجراها المؤلف في أوقات مختلفة مع رموز أردنية في هذه الصناعة، ومن ذلك حواره مع سمو الأمير علي بن الحسين الذي أوضح فيه سموه دور الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في انتعاش الحراك السينمائي في المجتمع المحلي، ناظرا بتفاؤل إلى مستقبل صناعة الأفلام الأردنية، ومعولا على جهود الشباب وإبداعاتهم في هذا المجال.

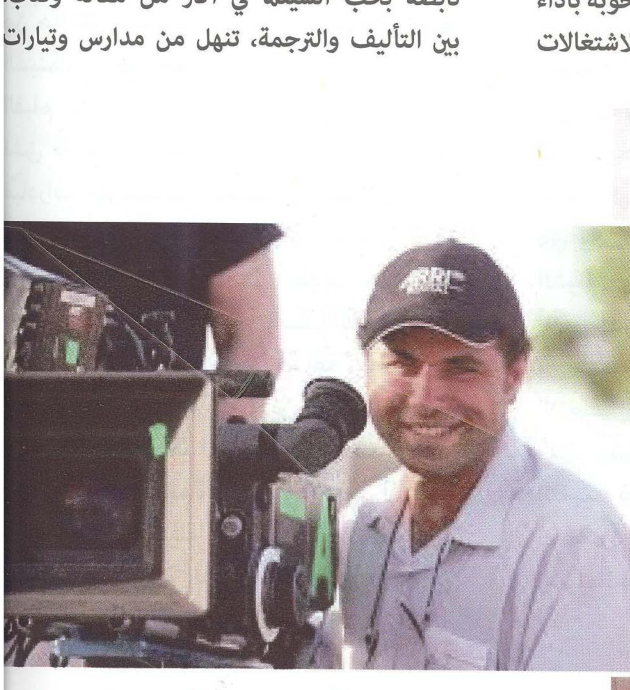
كما يتضمن هذا القسم حوارا مع المخرج العالمي محيي الدين قندور صاحب فيلم «الشراكسة»، وفيه يتحدث قندور عن رؤية العمل الدرامية والجمالية المبتكرة في تناوله حقبة تاريخية ذات صلة بالواقع المحلي، وما يحفل العمل به من مفردات اللغة السينمائية والفكرية المصحوبة بأداء لافت لمجموعة من الممثلين الأردنيين، والاشتغالات التقنية الجذابة.. وقد دفع هذا الفيلم، الذي فاز بالعديد من الجوائز، باتجاه تفعيل المسيرة السينمائية الأردنية.

أما حوار المؤلف مع المخرج الأردني الرائد جلال طعمة، فيؤكد أهمية المنجز الذي قدمه صاحب الفيلم الروائي الطويل «الأفعى» أوائل العقد السابع من القرن الماضي، والذي أُنتج من خلال قسم السينما في التلفزيون الأردني. هذا الفيلم الذي اضطلع بأدواره ممثلون أردنيون وعرب، وعُرض في أكثر من مهرجان وملتقى سينمائي عربي ودولي، يعرض حكاية رجل وجد نفسه على رصيف الشارع ذات ليلة قبل أن يطرح عليه عابر سبيل سؤالا عن الأسباب التي حدت به إلى أن يقضي ليلته بهذه الحالة الصعبة، ليبدأ سرد قصته المأساوية التي تتلخص في زوجة جشعة تشتعل فيها الغيرة من قريبتها التي تعيش مع زوج ثري. كما يكشف الحوار عن تجربة أخرى للمخرج طعمة في السينما حملت عنوان «الابن الثاني عشر»، وهو فيلم من النوع الكوميدي الاجتماعي الذي يستقي أحداثه من مفارقات داخل أسرة أردنية.

أما الحوار الذي أجراه الناقد ناجح حسن مع المخرج أمين مطالقة، فيتحدث عن اشتغالات مطالقة الذي اتجه إلى صناعة الأفلام القصيرة موظفا روح الدعابة والتشويق فيها، ومنها: «وزن ثقيل»، و«يوم الفرح»، و«المرة الأولى»، و«عودة السيف». وهي أفلام قصيرة تمتلك رؤى فنية تتبع الإيقاع السريع كما هي حال السينما الأمريكية، لكن المخرج يخالف مفاهيمها وطروحاتها ومنطلقاتها بتقنيات بسيطة واعية. كما يحاور المؤلف الممثل الأردني العالمي نديم صوالحة بطل فيلم «كابتن أبو الرائد»، وهو فيلم روائي طويل أخرجه مطالقة برؤية سينمائية جديدة.

ويكشف الحوار مع المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات، ما قدمه مدانات، بالاستناد إلى خبرته وحرفيته، من مفاهيم ورؤى جمالية نابضة بحب السينما في أكثر من مقالة وكتاب، بين التأليف والترجمة، تنهل من مدارس وتيارات





فيلم أبو رائد ومخرجه أمين مطالقة

ونظريات عالمية، بعيدا عن النظرة التقليدية لدور السينما في المجتمع.

كذلك، يؤكد حوار المؤلف مع الناقد السينمائي محمود الزواوي، الجهود التي قدمها الأخير في كتابة المقالات حول السينما الأميركية وقضاياها، مع التركيز على الأفلام التي تحمل مضامين ورؤى إبداعية، مقارَنة بذلك السيل الهادر من الأفلام التجارية التي تمتلئ بها صالات العرض.

ويصطحب الكتابُ القارئَ في جولة في صناعة الأفلام الطويلة، ومنها «وطني حبيبي»؛ الفيلم الروائي الأردني الثاني، والذي حققه مجموعة من الشباب الأردني في العام 1962 بإمكانات بسيطة، وحمل اسم الأخوين عبد الله ومحمود كعوش في التمثيل وكتابة القصة والإخراج.

ويستعرض المؤلف الجهود التي بُذلت من قِبَل أفراد ومؤسسات من أجل الحفاظ على نسخة الفيلم النادرة، وكان لعدنان مدانات الجهود الكبرى في تتبع نسخة الفيلم بالتعاون مع مديرة التلفزيون الأردني هالة زريقات، والهيئة الملكية للأفلام، ومدير المكتبة الفيلمية بالتلفزيون نايف خليفة، الذين ساعدوا في العثور على نسخة الفيلم، ومن ثم ترميمها لتكون صالحة للعرض.

يتناول الفيلم قصة حب رومانسية على غرار ما كانت تقدمه الأفلام الميلودرامية المصرية، ولكنها مطعَّمة بأحداث سياسية ساخنة تتعلق بمسألة الصراع العربي «الإسرائيلي»، إذ يترك بطل الفيلم حبيبته لكي يؤدي واجبه في الذود عن الحدود.

التجربة الأخرى في مجال صناعة الأفلام السينمائية الطويلة، كانت مع فيلم «كابتن أبو الرائد» الذي كشف عن مواهب وطاقات إبداعية خلاقة، كما يؤكد المؤلف، والذي جالت عروضه في أرجاء المملكة وفي العديد من المهرجانات السينمائية العربية والدولية، بدءا من مهرجانات دبي والقاهرة وقرطاج، مرورا بمهرجانَي سندانس ولندن، وصولا إلى مهرجانات روتردام وبلجيكا وطهران. وقد رُشح الفيلم لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي، ومنحته أكثر من لجنة تحكيم جوائز لافتة، ومن بينها جائزة أفضل ممثل التي نالها بطله الممثل العالمي نديم صوالحة في دبي.. ويتناول الفيلم جملة من القضايا الإنسانية والعلاقات بين الناس والجماعات وقيم الصداقة والإلهام والبطولة.

ويتوقف المؤلف عند فيلم «الشراكسة» الذي تدور قصته حول قدوم مجموعة من العائلات الشركسية الى الأردن في نهايات القرن التاسع عشر، وتكشف أحداثه عن كثير من نواحي الحياة الإنسانية والسمات التي تميزت بها مدينة عمان في مطلع القرن الماضي، مثل السيل والآثار والقطار العثماني، إلى جوار تفاصيل من أنماط العلاقات والعيش السائدة لدى السكان خلال الوجود العثماني في المنطقة.

كما يستعرض الناقد ناجح حسن الفيلمين الأردنيين: «مدن ترانزيت» لمحمد الحشكي، و«هذه صورتي وأنا ميت» لمحمود المساد، اللذين استُقبلا بحفاوة خلال الدورة السابعة لمهرجان دبي السينمائي في العام 2010.

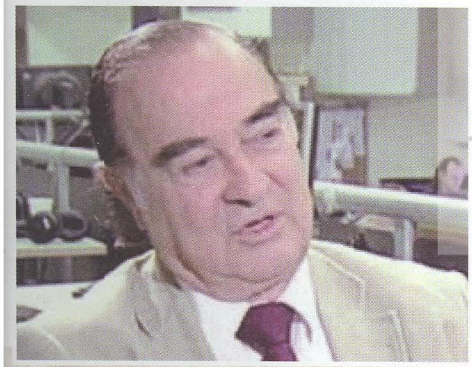
وقد شكّل «مدن ترانزيت»، كما يرى المؤلف، إضافة في مسار السينما الأردنية، وهو يتناول قصة امرأة (أدت الدور الفنانة صبا مبارك) تقرر العودة إلى عمّان بعد فترة غياب طويلة في أميركا انفصلت خلالها عن زوجها. وتلتقي هذه المرأة أفراد عائلتها لتدرك حجم التغير الذي فُرض على مسار حياتهم، فتبدأ في الاقتراب من أصدقاء ومعارف قدامى، وتحاول أن تفهم سبب لجوء والديها إلى العزلة، وبخاصة والدها الذي يؤْثر الصمت والتأمل أمام شاشة التلفاز في متابعة الأخبار، على خلاف ما كان عليه في السابق، حيث كان دائم الانغماس في قضايا عائلته ومحيطه الإنساني.

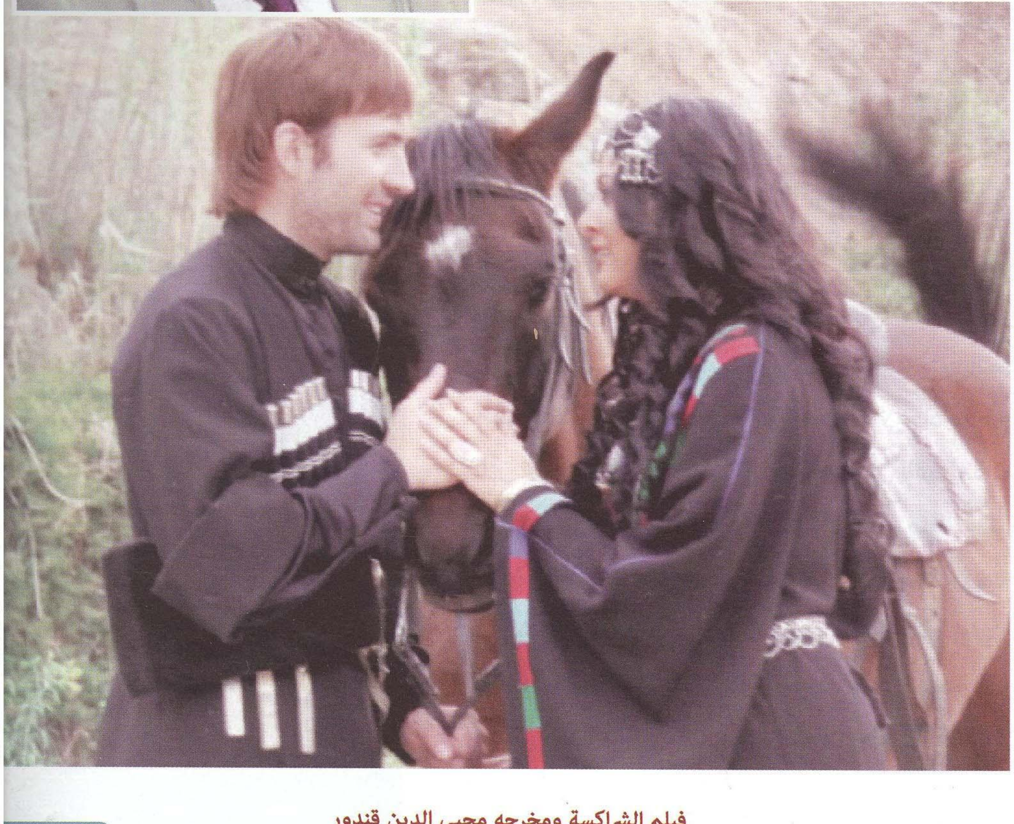
أما المخرج محمود المساد، كما يرى المؤلف، فكان أمينا في «هذه صورتي وأنا ميت» لمتطلبات الفيلم التسجيلي. ويتناول الفيلم واحدة من قصص المواجهة التي دارت على خلفية الصراع العربي «الإسرائيلي» في العام 1983 عندما يجد طفل نفسه مضرجا بدمائه إلى جوار والده الذي اغتيل بإطلاق الرصاص عليه في أحد شوارع العاصمة اليونانية (أثينا).

ويقدم المؤلف قراءة في فيلم «الجمعة الأخيرة» ليحيى العبد الله، الذي يحكي تداعيات الحياة العصرية في بيئة بسيطة، وفيلم «سمك فوق سطح البحر» لحازم البيطار، مؤسس تعاونية عمّان التي رفدت المشهد السينمائي المحلي بأفلام وطاقات جديدة وبإمكانيات متواضعة.

وفي مجال الأفلام القصيرة، قدم المؤلف قراءة في عدد من الأعمال: «أحلام بعيدة» لطارق الخطيب، و«بائع الأحلام» لهبة البوريني، و«عربيزي» لداليا الكوري، و«ست دقائق» ليحيى عبد الله. إلى جانب قراءات لأفلام حققها طلبة معهد (الأس إيه آي) الأسترالي/ فرع عمّان، وكلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك ومنها: «شيري» لريم عمري، و«رحلة العشرة دولارات» لمحمود الشولي، و«الإمبراطورية المستعمرة» لعاصم العمري، و«محمد علي» لعمر عبد النبي، و«خيانة عيد الميلاد» لإبراهيم القاضي.

يمثل الكتاب، الذي يشتمل على ملحق لصور عدد من الأفلام الأردنية، إطلالة وافية على مشهد صناعة السينما في الأردن، متتبعا بواكيرها منذ الفيلم الأول الذي ظهر في أواسط القرن الماضي، وانتهاء بأحدث إنجازاتها، على تباينها وتنوعها بين أفلام روائية وتسجيلية طويلة وقصيرة، مع الإشارة إلى دور عدد من المؤسسات العامة والخاصة والمبادرات المتنوعة، في تشجيع هذه الصناعة والنهوض بها.





فيلم الشراكسة ومخرجه محيي الدين قندور

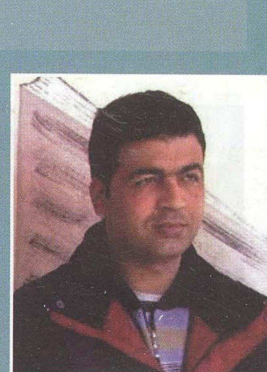
أخير

الراهن الشعري .. وسؤال المتاهة !

في راهننا الشعري، يُطرح سؤال، يتكرر كل يوم: ما جدوى الشعر الآن؟ وهل الشعر مازال ديوان العرب كما قيل؟ .. سؤال كهذا يبدو متاهة، لأنه لا يمكن اعتبار زمن الشعر قد انتهى وانكمش دوره الوجودي والجمالي، أو أنه لم يعد صالحا ليكون خطابا في الجمال والمعرفة والتداولية، باعتبار ما نزعمه من انسداد أفق الشعراء، وانحسار متذوقي الشعر، قياسا بمن يذهبون صوب المعمل السردي على سبيل المثال. قلنا: إن السؤال عن جدوى الشعر متاهة، و الإجابة عنه أيضا متاهة، وهذا النوع من الأحكام «المعلبة»، والجاهزة بالمعنى الكوني للشعر ووظيفته في الوجود، يجعلنا في صلب الأسئلة العميقة التي يطرحها الشعر على وجوده ذاته، نحن في حاجة إلى الشعر؟ أليس الشعر رئة ثانية يتنفس بها العربي منذ العصور الغابرة؟ صحيح أن الشعر اليوم يعيش حالة خمول وتكلس، لكن هذا الوضع يقتضي منا نوعا من المساءلة والاستئناف، في ظل ما نعيشه اليوم من صدام يومي مع الحياة وهيمنة التكنولوجيا، وجنوح السواد الأعظم من شعرائنا نحو استسهال الكتابة الشعرية، خاصة مع ظهور ما بات يعرف «بقصيدة النثر»، وانحراف الإنسان عن معنى الشعر الأنطولوجي.

إن وضعا كهذا، يقتضي مساءلة الشعر باستمرار، حتى يدرك الشاعر حجم الخيبات التي يتكبدها بفعل ازدرائه لقيمة ومعنى أن يكون كائنا منتجا، موجودا بالشعر، لكونه إعادة صياغة الوجود، بما لم يكن واردا في هذا الوجود، بمعنى أن يُصبح للشعر قدرة على الخرق والابتكار، واستئنافا للوجود في سياقات الصيرورة والأنا الخاضعة خضوعا كليا لفن الشعر، بعيدا عن التشظي والتلاشي، والسقوط في المشترك والمستهلك.

يمكنُ أن نقول في ضوء هذه المخاضات العسيرة، والتفجرات الهائلة، إن القصيدة العربية المعاصرة توهم - ولو بشكل ظاهري - عن وعيها الوجودي، وانخراطها الكلي «في أسئلة الحداثة»، التي راهنت عليها منذ إرهاصاتها الأولى، لكن ذلك لا يعدو أن يكون مجرد انعطاف متجاوز، نحو خطاب شعري يشكل عنصر الارتداد الركن الأساس في بنياته الفنية والجمالية، وهذا طبيعي في ظل الالتفاف حول نموذج شعري مازال مسيطرا على الذهنية العربية، لأن القصيدة المعاصرة تأسست على أنقاض الشكل القديم، على رغم المحاولات التي أبدتها من أجل تحقيق التوازن الذاتي، وتأسيس سقف مغاير، يستجيب لمعاييرها بعيدا عن سماوات أصول الشعر العربي، من هنا ينبع السؤال: ما مستقبل الخطاب الشعري الجديد؟ لن نقول إنها حالة تجاوز، بقدر ما هي محاولة لإيجاد ملامح خاصة ضمن صيرورة النص الشعري العربي، والواقع الآن الذي يفرض نفسه بإلحاح، هو أن القصيدة تعيش حالة عزلة عن كيانها، نتيجة «أزمة الثقة» التي تولدت بينها وبين القارئ/ المتلقي، وهي مطالبة اليوم قبل أي وقت مضى بضرورة البحث عن آماد أخرى تحتضنها، وتحتضن رؤاها الجديدة، لكن يجب أن نعترف من باب الإنصاف على الأقل، أنها أحدثت خلخلة في الشعرية العربية، بفعل طاقاتها التفجيرية التوليدية، وأظهرت مدى السعي الحثيث الذي سعى إليه روادها الحداثيون من أجل خلق دينامية جديدة في روح وجسد القصيدة، من دون أن يعني هذا طبعا التنكر للثدي الذي رضعنا منه جميعا حليب القصيدة العربية.



رشيد الخديري

شاعر - المغرب

- شهادة الدراسات الجامعية العامة 2002.
- الإجازة في الأدب العربي 2004.
- ماستر دراسات مسرحية.

صدر له:

- حدائق زارا -شعر 2008 - دار انفو برانت - فاس.
- خارج التعاليم، ملهاة الكائن - شعر2009 دار انفو برانت -فاس.
- الخطايا والمرآة - شعر 2012 - دار الوطن - سوريا.
- الطرديات في شعرنا العربي، 2014 - دار النايا - سوريا.
- يوم واحد من العزلة - قصص قصيرة جدا - كتاب مشترك مع قصاصين عرب - المتكأ الثقافي في البحرين.
- ملتقى الشارقة للشعراء الشباب: شعراء من المغرب وموريتانيا - دورة 2012 - ديوان جماعي عن دائرة الإعلام والثقافة- الشارقة.
- ديوان الشعر المغربي - الجزء الأول- مختارات شعرية مغربية - شركة الارتقاء المعرفي - الرياض- نشر إلكتروني.
- سيرينادا - شعر- شركة الارتقاء المعرفي - الرياض- نشر إلكتروني.

رسم وقصيدة

قصيدة: جاسم الصحيح *

لوحة: أميرة بهبهاني **

كأنَّ النايَ أنْجبَني !

أُفتِّشُ العصرَ.. لم أعثرْ على زَمَني
لا وقتَ في كلِّ هذا الوقتِ يُشْبِهُني!
عصرٌ يصوغُ من الآلاتِ مخلبَهُ
ويطحنُ الخَلقَ في طاحونةِ المُدُنِ
أُحِسُّ رائحةَ الأمواتِ صارخةً:
مَنْ ينقذُ الكوكبَ المنذورَ للعفَنِ؟!
الثديُ أوَّلُ مَنْ قادَ الحياةَ على
دربِ الحياةِ فكُنَّا لعنةَ اللَّبَنِ
والروحُ منذُ أضاءَ الغيبُ عتمتَها
أضاءَها بسراجٍ غيرِ مُؤْتَمَنِ
ألْفَى بنا الدربُ قطعانًا مهاجرةً
عن نفسِها، تتداعَى في يَدِ الوَهَنِ
بحرٌ من الوَهْمِ ما زلنا نصارعُهُ
ونحنُ دون مجاديفٍ ولا سُفُنِ
أُفتِّشُ العصرَ.. لا ألقَى الحياةَ بهِ
إلّا وقد لَفَّها الفولاذُ في كَفَنِ

وحيثما هزَّ صوتُ اللهِ مئذنةً
نما الحديدُ على قلبي وفي أُذُني
يا روحَ "سيزيفَ" مَنْ أَوْلَى بصخرتِهِ
مِنّي، وقد أثْقَلَتْني صخرةُ المِحَنِ؟!
لم يبقَ لي مَنْ يُعَزِّيني سوى امرأةٍ
أَوْلَى بروحيَ من صلصالةِ البَدَنِ
ووردةٍ أَيْنَعَتْ في قلبِ دائرةٍ
من الخرائبِ، واختالَتْ على الدِّمَنِ
وطائرٍ لم يزلْ يشدو على فَنَنٍ
رغمَ اصفرارِ المدى في قامةِ الفَنَنِ
قد يكبرُ الحُلْمُ في مِثْلي إذا اتَّسَعَتْ
بهِ المنافي وضاقَتْ رقعةُ الوَطَنِ
مقدارَ ما الشِّعْرُ يجلوني بشفرتِهِ
أجلو الخدوشَ التي في ماسةِ الزَّمَنِ!
أُفتِّشُ العصرَ.. ما زالَتْ معاركُهُ
تدورُ في الرُّوحِ بين الوحيِ والوَثَنِ
معاركٌ لم تَدَعْ لي من غنائمِها
غيرَ الأنينِ، كأنَّ النَّايَ أنْجَبَني!
مازلتُ أعزفُ أيّامي، ولا نَغَمٌ
فيها يُقايضُ شكوى العُمْرِ بالشَّجَنِ

لحنُ العشيرةِ.. ما غَنَّيتُ خارجَهُ
إلا وكان غنائي باهظَ الثَّمَنِ
وَقْفٌ على الجرحِ، منذورٌ لأُمنيةٍ
معقوفةِ الظَّهْرِ مثل الخنجر (اليَمَني)!
يقتادُني الشِّعرُ في المجهولِ مُمْتَطِيًا
مَتْنَ الصهيلِ الذي يجري بلا رَسَنِ
لا أُبدعُ القولَ إلا حيثما صَمَتَتْ
كلُّ (الرُّواةِ)، وخافَتْ سطوةَ (السُّنَنِ)!
لم أتَّخِذْ لِيَ مِرآةً سوى مَطَرٍ
عُريانَ، لم يختبئْ في جُبَّةِ المُزُنِ
ولا تَوَطَّنْتُ إلّا جوفَ قافيةٍ
أثَّثْتُهُ بِهديلٍ ناعمٍ لَدِنِ
وَزَنْتُ بالحُبِّ نفسي في مدارجِها
فما الذي بعد وَزْنِ النَّفْسِ لم أَزِنِ؟!
يا ليتَني عشبةٌ في البَرِّ، تُنْضِجُني
شمسُ الضُّحى لغزالٍ جاءَ يأكلُني!
منذُ انْزَرَعْتُ بديوانٍ، وما حَلِمَتْ
روحي بأكثرَ من حسناءَ تقطفُني!
وكُلَّما طَرَقَتْني كفُّ عاشقةٍ
تَفَتَّحَتْ زهرةٌ في طينيَ الخَشِنِ



* شاعر – السعودية

** فنانة – الكويت.